LYANDA LYNN HAUPT

GANADOR 2018
WASHINGTON STATE BOOK AWARD
GANADOR 2018

El estornino de Mozart

Capitán Swing

Table of Contents

El estornino de Mozart
Preludio: Una plaga llena de inspiración
01. El estornino de Seattle
02. Mozart y el ladrón musical
03. Invitados inesperados, maravillas insospechadas
04. Lo que dijo el estornino
05. El estornino de Viena
06. Cómo lo sabía el estornino
07. El estornino de Chomsky
Interludio: El sentido temporal de las aves y Mozart
08. Almas gemelas
09. La oreja de Mozart y la música de las esferas
Final: Tres funerales y una fantasía
Coda
Agradecimientos
Bibliografía
Índice
Sobre este libro
Sobre Lyanda Lynn Haupt
Créditos

El estornino de Mozart

LYANDA LYNN HAUPT

Traducción de

Magdalena Palmer

Capitán Swing

El estornino de Mozart

Para Ginny
—que trae música a nuestras vidas.

«Resulta difícil que nuestra tierra
pueda ser un lugar mejor del que hemos descubierto,
que la paz y la alegría estén a la vuelta de la esquina
y, sin embargo, que nuestra canción de alabanza
se vea acallada o no encaje con Héspero,
a diferencia de la de ese tonto pájaro».

H. M. Tomlinson,
The Face of the Earth

PRELUDIO

Una plaga llena de inspiración

Escribir este libro me habría llevado la mitad de tiempo de no ser por un hecho muy concreto: compuse la mayor parte con un estornino en el hombro. O al menos cerca del hombro. A veces estaba encima de mi cabeza. A veces me empujaba las puntas de los dedos que intentaban teclear en el ordenador. A veces me arrancaba las notas adhesivas que yo había colocado cuidadosamente en los libros, notas que marcaban pasajes esenciales para el capítulo en el que trabajaba: el estornino se quedaba allí entre una nube de papelitos rosas y amarillos, con una expresión en su inteligente cara que solo podía interpretar como de satisfacción. Hacía caca en mi pantalla. Hacía caca en mi pelo. A veces observaba conmigo los carboneros que se acercaban al comedero de la ventana para mordisquear las semillas de girasol. A veces me miraba a los ojos y me decía: «¡Hola, guapa!». Claro como el agua. «Hola, Carmen», le susurraba yo. A veces, cansada de todo eso e incapaz de idear una nueva forma de entretenerse o de molestarme, se me acercaba al cuello, hacía un túnel bajo mi pelo y, cubriéndose las cálidas patitas con las suaves plumas del pecho, se acurrucaba tan cerca de mi oído que podía oír los latidos de su corazón. Cerraba los ojos y se sumía en un ligero sueño de pájaro.

Parece una escena preciosa, pero tiene un punto conflictivo. Escribo sobre la naturaleza, soy ornitóloga y una comprometida defensora de la vida salvaje, por lo que haber criado un estornino europeo en mi salón es una especie de confesión. En los círculos conservacionistas, los estorninos son el ave más despreciada de toda Norteamérica, y con razón. Es una especie omnipresente, foránea e invasiva que se

alimenta insaciablemente de cultivos agrícolas, invade hábitats sensibles, compite con las aves autóctonas por el alimento y los lugares de anidación y genera demasiados excrementos. Desde su introducción de Inglaterra al Central Park de Nueva York hace ciento treinta años, millones de estorninos se han extendido por todo el continente.

Un estornino adulto mide unos veinte centímetros desde la punta hasta la cola; es algo más grande que un gorrión, pero más pequeño que un petirrojo, con plumas negras iridiscentes y un pico largo y afilado. Poco más de ciento cincuenta años antes de que aparecieran los primeros estorninos en Central Park, el botánico y zoólogo sueco Carl Linnæus había incluido la especie en su incipiente taxonomía aviar y la bautizó con el nombre latinizado que aún utilizamos: *Sturnus vulgaris*. *Sturnus* por «estrella», en referencia a la forma del ave durante el vuelo, con sus alas puntiagudas, su pico y su cola; y *vulgaris* no por «vulgar», como les gusta pensar a sus detractores, sino por «común». [1] Cuando Linnæus le dio su nombre, el ave formaba parte del paisaje europeo y no se había extendido al otro lado del charco. No había ninguna controversia en torno a la especie, solo era un pájaro bonito. Ahora los estorninos son una de las aves más omnipresentes en Norteamérica, y hay tantos que nadie puede contarlos; se calcula que son unos doscientos millones. Desde el punto de vista ecológico, su presencia se sitúa entre «muy desafortunada» y «totalmente desastrosa».

The Birdist, un blog de la National Audubon Society que escribe el periodista medioambiental Nicholas Lund, tiene como una de sus reglas principales que «odiar a los estorninos está bien». A veces los aficionados a la ornitología, en su primer arrebato de amor por las aves, consideran que es un deber de su recién descubierta vocación querer a todos los animales con plumas. Pero, a medida que vamos adquiriendo conocimientos, escribe Lund, nuestras relaciones con las distintas especies se matizan. Algunas gustan de forma universal: ¿quién no se sentirá feliz en presencia de un alegre carbonero cabecinegro? Pero en cuanto recabamos más información sobre los

estorninos empezamos a sentir una disonancia interna. Lund dice a los aficionados a la ornitología que experimentan por primera vez esa confusión que no se sientan culpables: «No pasa nada por odiar ciertas especies […], incluso es saludable. Les sugiero que empiecen con los estorninos europeos». Además de los problemas que ya he enumerado, Lund añade: «Son ruidosos, molestos y ubicuos».

Es cierto: entre los conocedores de las aves norteamericanas, los estorninos no solo se consideran desagradables, sino que se los odia, sin más. En *The Thing With Feathers: The Surprising Lives of Birds and What they Reveal About Being Human*, el ornitólogo y periodista Noah Strycker (famoso por ser quien ha avistado más especies de aves en la tierra en un solo año) escribe: «Si se busca en Google "pájaro más odiado de Estados Unidos", prácticamente todos los resultados mencionan al estornino. Un acuerdo tan universal no suele ser habitual, pero en esto todo el mundo parece estar de acuerdo: los estorninos son ratas con alas». Los aficionados a la ornitología suelen anotar las especies que ven en sus salidas, pero muchos ni siquiera incluyen al invasor estornino en sus recuentos. El escritor y bloguero ornitológico Chris Petrak sí los incluye en su lista; no porque se alegre de verlos, sino porque «me interesan esas raras ocasiones en las que puedo pasar casi un día entero sin ver un estornino, y esos días aún más raros en los que no veo ninguno». La alegría de una lista sin estorninos. Y continúa, apoyando a Strycker: «Te gusten o no los pájaros, nadie quiere al estornino. Es, sin duda, el pájaro más odiado de Estados Unidos».

Común, invasivo, agresivo, vilipendiado. Los estorninos no solo no nos llaman la atención, sino que no merecen nuestra atención. Sé que debería unirme a los muchos invitados a mi casa que al saber que convivo con un estornino sentencian: «Adoro a los pájaros, por lo que odio a los estorninos». Yo detesto la presencia de esta especie en Norteamérica. Pero ¿la hembra de estornino que está en mi hombro? ¿Traviesa, inteligente, caótica, un incordio, chispeante, adormecida? Sí, lo confieso: no podría quererla más.

La gente siempre me pregunta de dónde saco las ideas para mis libros; creo que a todos los autores les hacen esta pregunta y, al menos para mí, solo hay una respuesta: no se puede pensar una idea. Lo que ocurre es que una idea vuela al cerebro —sin que se la haya invocado, veloz y salvaje— como un pájaro salido del éter. Y, aunque hay una parte de casualidad, suerte y donaire, en general las ideas no surgen del éter real, sino de su opuesto metafórico: de la fértil tierra que hemos ido preparando, con y sin nuestro conocimiento, durante toda nuestra vida. Lo que hacemos, lo que sabemos, lo que vemos, lo que soñamos, lo que tememos, lo que amamos.

He dedicado gran parte de mi vida a estudiar las aves. Las he observado, las he dibujado, he garabateado notas sobre sus hábitos y sus hábitats. He pasado cientos de horas inmersa en textos y revistas de ornitología. Trabajé durante un tiempo como rehabilitadora de aves rapaces y después parecía que todas las aves heridas en un radio de ochenta kilómetros sabían dónde localizarme. La gente encontraba pájaros heridos en sus patios y me los traía en una caja. Un día encontré una gaviota desplomada en mi puerta con las patas rotas. Otro, mientras daba un paseo, un petirrojo enfermo cayó literalmente de un árbol y aterrizó en la acera, a mis pies. Y, aunque hace tiempo que dejé la rehabilitación, muchas veces acabo criando polluelos huérfanos de varias especies, o curando las alas de pájaros heridos, o acompañando a los pájaros enfermos en su paso al otro mundo. Así que es lógico que las aves hayan inspirado gran parte de mis ideas, mi vida y mi trabajo. Pero no ha sido así con los estorninos. Como mis escritos tratan de la naturaleza cotidiana y la fauna urbana, he escrito sobre estorninos por necesidad, pero no por verdadera inspiración. En mi opinión, los estorninos no merecían esa consideración.

Como escritora, por supuesto, vivo de la inspiración. La veo ir y venir; cuando falla, rezo por su pronta reaparición. Enciendo una vela y la pongo en mi ventana con la esperanza de que este pequeño ritual ayude a la inspiración a encontrar su camino de vuelta, como un amante perdido en una ventisca. La palabra en sí es hermosa. *Inspirar* procede del latín y significa «respirar adentro», «insuflarse». Al igual

que reflexiono sobre las migraciones de los pájaros, reflexiono sobre las migraciones de la ligera brisa de la inspiración. Si no está conmigo, ¿dónde estará? ¿Dónde ha estado? ¿En quién ha respirado durante su ausencia y cuándo y cómo? He acabado aceptando la triste verdad de que la inspiración nunca me visita cuando me conviene, ni cuando me resulta oportuno, ni a instancias de mi voluntad. Y, sobre todo, que el viento de la inspiración no tiene ningún interés en lo que yo pienso que quiero escribir.

Un día, hace un par de años, al mirar por la ventana de mi estudio vi una plaga de estorninos en la franja de hierba que hay delante de casa. [2] Ese día no buscaba ideas; tenía un proyecto atractivo sobre la mesa y solo estaba pensando en la siguiente frase, no en el siguiente libro. Golpeé la ventana para ahuyentarlos, como suelo hacer cuando se reúnen en un número considerable. Los otros pajaritos del vecindario se sienten amenazados por las bandadas de estorninos: cuando descienden, los carboneros de mi espino se van volando, al igual que los sastrecillos y hasta los petirrojos, que son de mayor tamaño. Solo se quedan las valientes cornejas. Así que golpeé el cristal. Los estorninos aletearon, alzaron el vuelo sin entusiasmo y luego volvieron a aterrizar para seguir buscando gusanos entre la hierba. Golpeé más fuerte y volvieron a alzarse, pero esta vez volaron hacia la luz y me quedé deslumbrada por la resplandeciente iridiscencia de sus pechos. Brillantes, negros como el azabache y salpicados de manchas nacaradas, como la nieve al sol. Pájaros odiados, pájaros encantadores. En este momento hermoso y conflictivo, recordé una historia que había oído muchas veces.

Mozart tenía un estornino como mascota. Ni siquiera recuerdo dónde lo leí por primera vez durante mis estudios de ornitología; es una de esas anécdotas que se mencionan aquí y allá, normalmente sin fundamento. Yo misma la cité en mi primer libro, *Rare Encounters with Ordinary Birds*. Más tarde, al leer la preciosa novela *Border Songs*, de

Jim Lynch, descubrí que uno de sus personajes la mencionaba. Cuando le pregunté a Lynch dónde había oído hablar del estornino de Mozart, me dijo: «Lo leí en tu libro». ¡Vaya por Dios! Empecé a preocuparme de haber estado difundiendo una historia apócrifa, pero seguí investigando y me cercioré de que el relato era auténtico. Mozart descubrió el estornino en una tienda de animales de Viena, donde al parecer el pájaro había aprendido a cantar el tema de su último concierto para piano. Encantado, compró el pájaro por unos pocos kreuzer y lo mantuvo durante tres años, hasta su muerte. Cómo aprendió el estornino el tema de Mozart es un magnífico misterio músico-ornitológico. Pero hay una cosa que sabemos con certeza: Mozart adoraba a su estornino. El examen reciente de su obra durante y después del periodo en que convivió con el pájaro muestra que el estornino influyó en su música y, creo yo, también en al menos uno de sus personajes de ópera favoritos. El estornino fue su compañero, su distracción, su consuelo y su musa. Cuando el padre de Mozart, Leopold, murió, Wolfgang no viajó a Salzburgo para el funeral. Tras la muerte del pájaro, dos meses después, Mozart organizó una ceremonia formal y compuso una elegía extravagante que proclamaba su afinidad con la simpática picardía del estornino, así como la tristeza que sentía por su muerte.

Mozart es solo uno de los muchos compositores y artistas que a lo largo de los siglos han tenido pájaros como mascotas, y también tuvo canarios en diferentes momentos de su vida. Pero que Mozart adorase y conviviera precisamente con un estornino es extraordinario. Uno de los mejores compositores del mundo eligió como compañero al que hoy es uno de los pájaros más odiados del mundo. He hablado con aficionados a la música clásica que se ofenden solo de pensar que Mozart pudiera haberse inspirado en esta especie invasora, y los ornitólogos se muestran igual de indignados. ¿Qué puede haber de bueno en un estornino? A la idea de que los estorninos son muy numerosos y molestos, se suma todo aquello que los humanos asocian a lo que es numeroso y molesto: que también son sucios, feos, traen enfermedades y probablemente son tontos… Es decir, que no son una

compañía adecuada para el genio.

Aquel día, mientras contemplaba a los estorninos de pecho nacarado, mientras pensaba en cómo se los despreciaba, en su belleza y en Mozart, reparé en la música que retransmitía Pandora en mi iPod. Era la *Sinfonía de Praga*. Aparte de que la compuso Mozart, esta sinfonía no tiene mucho que ver con la historia de su pájaro (la compuso mientras convivían, pero entonces yo no lo sabía). Pero esta coincidencia fortuita fue suficiente para mí. Se me erizó el vello de la nuca y sentí que una nueva obsesión enraizaba en mi mente; no podía dejar de pensar en la compleja historia de Mozart y su estornino, y sentí que cruzaba una puerta invisible para seguir el sendero de esa historia y descubrir todo lo que pudiese desde mis doscientos cincuenta años de distancia.

¿Qué aprendió Mozart de su pájaro? La yuxtaposición de lo odiado y lo sublime ya es fascinante en sí, pero ¿cómo interactuaban? ¿Cuál fue el origen de su afinidad? ¿Y cómo aprendió el estornino la melodía de Mozart? Empecé a investigar, estudiando a fondo la literatura académica. Salí a la calle y tomé notas detalladas sobre los estorninos de mi barrio. Pero había lagunas en mi comprensión de su conducta, y al cabo de unas semanas comprendí a regañadientes que para entender realmente lo que significaba para Mozart vivir con un estornino, tendría que vivir, como el maestro, con un estornino propio.

Había criado varios estorninos hacía muchos años, cuando trabajaba como rehabilitadora de aves rapaces en el Instituto de Ciencias Naturales de Vermont. Los estorninos no son aves de rapiña, por supuesto, pero la gente nos traía todo tipo de pájaros. La política

oficial del centro de rehabilitación era aplicar la eutanasia a todos los estorninos que entraban por la puerta en lugar de prodigarles los escasos recursos con los que contaban y luego soltarlos en la naturaleza, donde causarían estragos ecológicos. Casi todos los estorninos que nos llegaban eran polluelos, huérfanos o capturados por los gatos; las personas que los traían no tenían ni idea de los conflictos ecológicos que conllevaban y, en general, tampoco sabían qué especie de pájaro habían salvado. Solo sentían compasión por un animalito que necesitaba cuidados y se desvivían para actuar según sus sentimientos de la mejor manera posible. Un niño de unos ocho años me tendió con cuidado una cría de estornino que llevaba en un bonito nido que le había hecho con hierba y pañuelitos de papel.

—¿Puede ayudarle? —me preguntó con ojos muy abiertos y expectantes, mientras su madre lo observaba.

¿Qué debía decir? «Claro, cariño. Dame el pájaro, que le retorceré el pescuezo». Me pareció que las lecciones de respeto a la vida y de compasión por otros animales superaban el leve impacto ecológico que pudiera tener la liberación de unos cuantos estorninos. Así que me convertí en una rehabilitadora renegada y llegué a un acuerdo con las personas que traían estorninos: yo cuidaría de los polluelos en mi tiempo libre mientras estuvieran en la precaria fase de anidación y luego los devolvería a sus jóvenes salvadores para que los criaran y liberaran definitivamente.

Me divertía tener estorninos jóvenes en casa; eran inteligentes, activos, sociables y cariñosos, así como unos compañeros maravillosos. Pero eso era cuando compartía casa con muchos otros *hippies* estudiantes de ornitología; tener pájaros salvajes revoloteando y un poco de caca de ave aquí y allá parecía de lo más normal. Llevé a esa casa toda clase de pájaros, desde colibríes hasta halcones, e incluso búhos reales que mis compañeros me hicieron guardar en el lavadero porque olían a su última comida (mofeta). Siempre me despedía de esos estorninos en cuanto eran mínimamente autosuficientes, no cuando se habían convertido en aves adultas y agresivas. ¿Cómo sería criar a un estornino durante meses, quizá años,

en mi casa de mujer adulta, con muebles decentes, instrumentos musicales caros, trabajo pendiente y huéspedes que me tomarían por una loca de atar?

Resulta que un pajarito fue capaz de poner mi hogar, y mi cerebro, completamente patas arriba. Creí que traía un estornino salvaje a casa como parte de mi investigación para este libro, pero resulta que el pájaro tenía ideas propias. En lugar de acomodarse obedientemente en su papel de sujeto de mi grandioso experimento sociocientíficomusical, Carmen cambió las tornas. Se convirtió en la maestra, en la guía, y yo en una alumna involuntaria o, más bien, en una peregrina, una viajera que no tenía ni idea de lo que iba a ocurrir. Seguir al estornino de Mozart y al mío me condujo por un camino serpenteante, hermoso e inesperado que pasó por Viena y Salzburgo, la sinfonía, la ópera, los laboratorios de ornitología, las profundidades de la teoría musical y el campo de la lingüística. Me llevó al espacio exterior. Me llevó a las profundidades del espíritu del mundo natural y de nuestros constantes compañeros, los animales salvajes. Me llevó a comprender que hay más posibilidades de relacionarnos con los animales —con todas las criaturas de la tierra, no solo las tradicionalmente bellas, o en peligro de extinción, o apreciadas— de lo que jamás habría imaginado. Y en esta relación potencial se encuentra nuestra fuente más profunda de creatividad, de sustento, de inteligencia y de inspiración. Pero antes de todo eso aprendí que conseguir un estornino, por muy numerosos y legalmente desprotegidos que estén, no es tan fácil como parece. Mozart pagó unas cuantas monedas por su pájaro en una tienda. Mi camino para conseguir un estornino como compañero de casa fue un poco más complicado.

[1] Algunos sugieren que la parte «estrella» del nombre se refiere a las manchitas blancas que brillan en las puntas de las plumas negras del ave durante la época no reproductiva. Es imposible saber con certeza la génesis del nombre.

[2] En inglés, las agrupaciones de aves reciben distintos nombres, en algunos casos muy curiosos: a las bandadas de alondras se las llama *exaltations,* y a las de cuervos, *murders*. Una bandada de estorninos en vuelo recibe el bonito nombre de *murmuration*, pero no hay nombre

oficial para una bandada en tierra, que yo sepa. «Plaga» parece apropiado.

01

El estornino de Seattle

Reconozco que los detalles de la llegada de Carmen a mi casa son algo confusos: en parte rescate, en parte robo. Un amigo convertido en informante (que prefiere permanecer en el anonimato; lo llamaré Phil) sabía que yo buscaba un polluelo huérfano de estornino. Trabaja para el departamento de parques y me informó de que iban a retirar (o «barrer») los nidos de estornino que había bajo el techo de los aseos públicos de un parque cercano. Yo conocía esos nidos y había estado comprobando sus progresos: los gorjeos procedentes del alero me decían que las crías ya habían nacido. Cuando se lo comenté a Phil, me dijo: «Bueno, son solo estorninos». Los funcionarios del parque intentan retirar los nidos de las especies no protegidas que se consideran una plaga antes de que los polluelos salgan del huevo, pero a veces no es posible y los nidos se retiran igualmente. De acuerdo con la Ley de Aves Migratorias es ilegal perturbar o incluso tocar el nido de casi todas las aves, pero cualquiera de nosotros —funcionario gubernamental o ciudadano de a pie— puede destruir impunemente los nidos y los huevos de los estorninos y matar a los polluelos y a las aves adultas. Como especies invasoras no autóctonas, los estorninos, junto con los gorriones y las palomas, son las únicas aves del país que no cuentan con ningún tipo de protección legal. [3]

Cuando los departamentos federales o estatales de pesca y fauna realizan actividades que implican el sacrificio de animales (como la caza de gansos canadienses o ciervos de cola blanca para mitigar la sobrepoblación, o las trampas o cacerías de coyotes urbanos), suelen ejecutarlas al amparo de la noche para evitar las protestas de los bienintencionados amantes de los animales. Ocurre lo mismo con la

retirada de los nidos de estornino. «Será esta noche», me informó Phil, y yo reí para mis adentros, sintiéndome de pronto como si formara parte de un atraco a un banco. Le di las gracias a Phil y quedé en el parque después del trabajo con mi marido, Tom. Aunque es legal coger una cría de estornino de su nido, podía malinterpretarse y no quería llamar la atención. El parque estaba muy concurrido esa tarde; treinta niños corrían con botas de fútbol mientras su entrenador gritaba instrucciones con un encantador acento galés. Buscamos el nido que parecía de más fácil acceso y arrastramos discretamente el enorme cubo de basura del parque hasta el aseo de hombres. Tom se encaramó al cubo, metió el brazo entre la parte superior de la pared y el alero del tejado y lo alargó hacia donde oía el piar de la cría. «No alcanzo», anunció, retirando el brazo lleno de rozaduras. Intercambiamos posiciones, pensando que quizá mi brazo más pequeño podría deslizarse más fácilmente entre los listones de madera, y así fue. Me puse de puntillas, palpé las marañas de hierba que componen los nidos y me estiré cuanto pude. Noté el calor que irradiaban los cuerpos de los polluelos, pero, aunque mi brazo es más fino que el de Tom (músculos, dice él), también es más corto. No pude acercarme a las crías y comprendí la estrategia de anidación de los estorninos: prefieren cavidades suficientemente profundas para quedar fuera del alcance de los depredadores de nidos (por lo general cornejas y mapaches, más que humanos).

—Pues supongo que ya está —dijo Tom—. No podemos coger ninguno.

—Supones mal —repuse, fulminándolo con la mirada. Me tomé una pausa para hacer un reconocimiento y vi que un niño futbolista se dirigía al baño de hombres, así que me aparté de la puerta y me apoyé en el edificio para no levantar sospechas. Cuando el terreno estuvo despejado, volví a entrar furtivamente en los aseos—. Ahora vuelve a subirte a ese cubo de basura y consígueme un pájaro —le ordené, como la típica esposa de una mala comedia.

Tom suspiró y se subió obedientemente al cubo mientras yo lo sostenía con todas mis fuerzas; imaginé que el cubo volcaba y que

Tom acababa colgando del maloliente techo del baño, con los brazos rotos y un polluelo de estornino en la mano. Desde nuestra nueva posición, la cornisa del techo, más baja, le quedaba a la altura de la axila.

—Abre las manos —me dijo Tom, y cayó en ellas el animalito más pequeño y feo y menos prometedor que haya concebido la tierra.

Había criado polluelos de muchas especies, desde colibríes hasta gavilanes colirrojos y, por supuesto, varios estorninos. Pero hasta ahora nunca había visto un pajarito que realmente resollara. Como es habitual en las crías de pájaros cantores, este era casi todo pico y tenía una boca grande y carnosa de color naranja, diseñada para servir de diana a los pájaros adultos: «Suelta la comida aquí». El estímulo del movimiento y el sonido induce su respuesta de abrir el pico. Para asegurarme de que el pajarillo tenía un mínimo de salud, le hice cosquillas en el pico y pie como un estornino; el bultito echó la cabeza hacia atrás y abrió el pico ciento ochenta grados. Perfecto.

El polluelo solo tenía cinco o seis días y necesitaría cuidados permanentes: una temperatura constante de treinta grados hasta que le crecieran las plumas y alimentación cada veinte minutos, desde el amanecer hasta el anochecer. Pretendía rescatar un pájaro que tuviese unos días más, que todavía fuera lo suficientemente joven como para domesticarlo pero que ya mostrara un poco más de tamaño y fuerza gracias a los cuidados de sus verdaderos progenitores; a este le faltaba un poco más de tiempo en el horno. Pero el nido estaba condenado y, con el despertar de mis instintos maternales ante aquella boquita abierta, ya había empezado a establecer un vínculo con ese triste polluelo; no podía devolverlo al nido para que fuera arrasado con sus malogrados hermanos. Sin embargo, sabía que necesitaba otro polluelo para que ayudara a mantenerlo a la temperatura adecuada y a aumentar mis posibilidades de acabar con un estornino vivo y sano para mi investigación: las crías, cautivas o salvajes, son inquietantemente efímeras, propensas a infecciones respiratorias y debilitadas por ectoparásitos del tipo que ya veía arrastrándose por la piel desnuda de mi polluelo. Ante mi nueva petición, Tom dijo, esta

vez con firmeza:
—Ni de coña.

Nuestro polluelo de estornino dormido, el día que lo trajimos a casa.
(*Fotografía de Tom Furtwangler*).

No podía ni quería coger más pollitos. Abrí la boca y luego, sabiamente, la cerré.
Y así acabó el asunto. Este era nuestro estornino. Sentí el vientre desnudo, caliente y de piel translúcida en la palma mientras el pájaro dormía con la cabeza caída sobre mi pulgar. Metí al polluelo con cuidado en mi práctica incubadora de pollitos —mi escote— y los tres volvimos a casa.
Fue en este momento cuando pasé de ser «Lyanda la ciudadana inocente que retira un pájaro no autóctono de un espacio público» a «Lyanda la criadora furtiva de estorninos». Resulta que se puede torturar, mutilar y asesinar a un estornino sin más, pero en el estado de Washington, como en muchos otros, no se puede criar y conservar

a un estornino como mascota. Una de las razones que esgrimen los responsables del departamento de fauna es la prevención de su propagación. Ya hay demasiados estorninos; la gente que los cría como mascotas podría acabar liberando las aves cautivas, lo que empeoraría las cosas. Ocurrió algo similar con el pinzón doméstico, un ave autóctona con un área de distribución geográfica que en su día se limitaba al lado oeste de las Rocosas. Los machos tienen el pecho de color rojo intenso, cantan todo el año y son fáciles de mantener, lo que los convirtió en mascotas comercializables. En la década de 1940 los pinzones fueron capturados ilegalmente en la costa oeste y trasladados al este, donde eran exóticos y populares. Cuando se tomaron medidas legales contra el comercio de pájaros silvestres como mascotas, los traficantes liberaron cientos, quizá miles de pinzones en Nueva York para evitar cargos. Los pájaros se aclimataron rápidamente y acabaron extendiéndose por el este del continente.
En el caso del estornino, sin embargo, la justificación tiene poco sentido. Por un lado, la especie ya se ha extendido por todo el país; haría falta un gran número de estorninos liberados o fugados para que su población aumentara de forma notable. Muy al contrario, es probable que mi rescate de un solo pájaro haya disminuido la futura población de estorninos en decenas, posiblemente incluso en centenas de su especie. (Los estorninos son capaces de reproducirse a los nueve meses y a menudo crían dos nidadas al año. Digamos que mi pájaro hubiese tenido solo tres crías en su primera nidada y que luego esas crías, y las futuras crías, tuvieran a su vez tres polluelos al año… Los números suben rápidamente). No estoy sugiriendo que los estorninos sean una buena mascota para la mayoría de la gente, pero sí creo que la norma actual tiene poco sentido. En mi opinión, si esta especie sigue sin estar protegida legalmente, deberíamos poder criar estorninos huérfanos en nuestros salones.

Solo tardamos unos minutos en llevar a nuestro nuevo polluelo de los aseos del parque a su nuevo hogar. Ya había preparado una mezcla compuesta de comida seca para gatos triturada, huevo duro, compota

de manzana, calcio y vitaminas aviares con el equilibrio justo de grasas y proteínas para una cría de estornino. Se lo ofrecí en pequeños bocados con el extremo de un palito robado de Starbucks. (Pajarito, palitos para remover el café… Mi historial como ladrona crecía por momentos).

Aunque el pájaro comía bien, seguía estornudando y tenía parásitos. Dudamos en ponerle un nombre, pues no queríamos personalizar nuestra relación y encariñarnos más de lo necesario con lo que podría ser una pequeña vida transitoria. Además, no sabíamos si era macho o hembra, así que elegir un nombre era complicado. [4] Tom a veces lo llamaba «colega», pero en general usábamos el pronombre neutro.

Durante sus primeras semanas con nosotros, el polluelo vivió en el escritorio de mi estudio. Su nido era un pequeño tarro de plástico de queso fresco forrado con toallitas de papel; tenía un rollo a mano para poder cambiarlas a menudo. Los minúsculos ectoparásitos negros que saltaban de su fina piel eran fáciles de detectar en las blancas toallitas. Los cogía con pinzas y los aplastaba. Mantener limpio el nido improvisado fue fácil; los excrementos de las crías de pájaros cantores suelen estar encerrados en sacos fecales brillantes y resistentes que sus progenitores recogen con sus picos y tiran fuera del nido para evitar un exceso de porquería. Yo sacaba esos sacos de caca con los dedos. Y, como sucede con otros polluelos cuyo instinto evolutivo los lleva a mantener un lecho limpio y sin enfermedades, cuando nuestro polluelo creció sacaba el culito del nido y defecaba fuera: meneaba teatralmente el diminuto trasero sobre el borde de plástico y movía la cola aún desplumada de aquí para allá mientras soltaba un impresionante excremento con aparente satisfacción antes de volver a sumirse en su profundo sueño de bebé.

Siempre hambriento.
(*Fotografía de Tom Furtwangler*).

Comer, cagar, dormir. Era como criar a un humano recién nacido y en algunos aspectos era incluso más restrictivo. Las necesidades metabólicas de un polluelo sin plumas son elevadas y constantes. En los nidos de nuestros jardines podemos observar las frecuentes idas y venidas de los padres con sus regalos en forma de insectos y larvas, alimentos ricos en proteínas para sus crías. Como progenitora suplente, tenía que alimentar a mi cría varias veces cada hora. Cuando mi hija Claire, ahora adolescente, era un bebé, al menos podía envolverla en una manta y llevarla conmigo; con este pájaro apenas podía salir de casa. Un día intenté llevármelo con su nido y su comida para hacer recados alimentándolo sobre la marcha, pero el polluelo se enfrió al alejarse de su lámpara de calor. Aquel día tuve que hacer la compra con un pajarito acurrucado, una vez más, entre mis pechos para calentarse. Pero en general salía poco. Si me ausentaba demasiado tiempo, los gorjeos del pequeño estornino —«¡comida!»— se oían por toda la casa.

Cuando ya tuvo un par de semanas, el polluelo empezó a moverse más

y, aunque siguió en mi escritorio, puse su nido dentro de un acuario de cristal de cuarenta litros. Salía de la bañera de plástico y se desplomaba por el suelo del acuario porque sus patas cartilaginosas aún no lo sostenían, pero prefería dormir en su nido. Lo hacía de forma extravagante, con la cabeza colgando sobre el borde y respirando con esa cálida pesadez de los polluelos (el tarro se le estaba quedando pequeño, pero la cría parecía apegada a él y siguió prefiriéndolo al nido de Tupperware más grande que le ofrecí). Cuando sus patas empezaron a osificarse y fortalecerse, añadí una percha baja en un extremo de la pecera. Le encantaba practicar saltos desde el palo y también le sirvió para aprender a guardar el equilibrio. Pero desde el principio su lugar favorito para jugar, posarse y dormir fui yo. Le gustaba acurrucarse en mis manos o en mi regazo, por debajo de la camisa.

A diferencia de los polluelos de faisán, de gallina, de aves marinas o de cualquiera de las llamadas crías precoces, que nacen listas para corretear, las crías de los pájaros cantores nacen desnudas y durante la primera semana aparecen plumas inmaduras recubiertas de vainas córneas que se van desarrollando a lo largo de las primeras semanas de vida: los pájaros se «empluman», como dicen los ornitólogos. Estas plumas espinosas daban a nuestro polluelo la apariencia de un erizo, pero pronto se desplegaron y la cría se volvió suave como un conejito, lo que facilitó que conservara el calor. Ahora le gustaba acurrucarse en el pliegue de mi codo y sobre todo en mi cuello, debajo del pelo.

Nuestra gata blanquinegra, Delilah, estaba encantada de supervisar el cuidado del bebé. Se comportaba con una serena indiferencia que no engañó a nadie y se sentaba en mi escritorio junto al polluelo, mi portátil y yo entre ellos. De vez en cuando Delilah levantaba la pata muy lentamente y, cuando me la quedaba mirando, fingía que solo iba a lamerse los dedos y a limpiarse la cara. Nunca la dejé a solas con el pollito; como se le da bien abrir puertas, tuve que clavar un clavo junto al tirador de la puerta para poder asegurarla con una goma gruesa cuando salía de la habitación. Una vez me olvidé y, cuando entré de nuevo en el estudio, vi a Delilah sentada justo al lado del

pollito, con sus caras a escasos centímetros de distancia. Delilah ronroneaba.

Entretanto, mis constantes cuidados y la desparasitación parecían dar sus frutos; el pájaro crecía sano y fuerte. A las cuatro semanas, la forma del iris proporcionó el primer indicador de su sexo y sustituimos gustosamente el pronombre impersonal por «ella». La llamamos Carmen, que en latín significa «canto».

[3] Las palomas se denominan oficialmente asilvestradas más que invasoras. Al principio de la historia de Estados Unidos, las palomas domésticas (la especie urbana común) llegaron de Inglaterra de manos de los colonos, que las criaron, mantuvieron y se las llevaron en sus viajes al oeste como fuente de alimento. Todas las palomas urbanas que vemos en la actualidad son descendientes de estas palomas pioneras, muchas de las cuales escaparon. Su hábitat nativo son los acantilados rocosos y es fácil imaginarlas allí cuando las vemos en edificios altos de las ciudades.

[4] Es difícil determinar el sexo de los estorninos con precisión antes de que alcancen su edad de reproducción, la primera primavera después de la eclosión. A menudo, el iris de las hembras está más definido alrededor de la pupila que el de los machos jóvenes, pero se trata de una medida subjetiva y solo tiene un setenta por ciento de precisión. También utilicé calibradores para medir el cráneo de Carmen, que estaba en la media de las hembras, pero los rangos se solapan: un cráneo grande de hembra puede ser más grande que un cráneo pequeño de macho. Cuando las aves ya están en edad de reproducirse, las cosas cambian. Los machos muestran un plumaje más largo y desgreñado en los hombros, y las plumas que rodean el cuello y que alzan durante el canto y la exhibición tienen un aspecto punki. Las bases de los picos también cambian de color en esta época y coinciden con nuestros estereotipos culturales: las de las hembras son rosas; las de los machos, azules.

02

Mozart y el ladrón musical

Criar un polluelo es algo angustioso. Imitar las condiciones perfectas de un nido es difícil y en cualquier momento algo puede torcerse: una ligera variación de la temperatura en un sentido u otro y el polluelo desnudo puede congelarse o morir de agotamiento por el calor; la falta de un ingrediente esencial en la dieta quizá provoque un retraso en el desarrollo y una muerte aparentemente repentina; o un pájaro puede ser enfermizo, como parecía el caso de Carmen, y simplemente no sobrevivir. La noche posterior a que robáramos y rescatáramos a nuestra cría de estornino tuve una pesadilla: subía una escalera retorcida típica de los sueños, cruzaba una puerta y entraba en mi propia casa. El suelo estaba cubierto de estorninos ensangrentados, agonizantes. Me desperté temblando y desperté a Tom. «Dios mío, Tom, esto ha sido un error horrible». Tom se revolvió sin dejar de roncar. Me puse una bata, corrí descalza a mi estudio y alumbré a la cría con la linterna del iPhone. Vi que respiraba profundamente. Comprobé el termómetro: una temperatura perfecta de treinta grados bajo la cálida lámpara de luz roja. Metí la mano y toqué el cuerpo del polluelo, le saqué una liendre errante. Luego me senté en una silla y observé su respiración hasta el amanecer.

Mientras vigilaba constantemente a Carmen en esas primeras semanas, envidié a Mozart, que tuvo un estornino como mascota pero se ahorró la angustia de criar un polluelo. Las pajarerías de Viena no vendían sus aves hasta que estaban robustas y crecidas y, como parece que el estornino de Mozart cantaba el día que lo compró, sabemos que tenía que ser un adulto, probablemente de al menos un año de edad. Los pájaros más jóvenes practican el canto y la mímica, pero pocos son lo

suficientemente hábiles como para cantar una línea de un concierto de Mozart. Y, aunque es imposible saber con certeza los detalles de cómo obtuvo Mozart su estornino, sí conocemos muchos aspectos esenciales, como por ejemplo su cronología.

Más animada con cada día que pasa, pero todavía vulnerable en sus primeras semanas de vida.
(*Fotografía de Tom Furtwangler*).

12 de abril de 1784, Innere Stadt, Viena. Mozart se sienta en el pequeño escritorio de su piso, moja la pluma y anota el precioso *Concierto para piano n.o 17 en sol* en su registro de obras terminadas. Se trata de la 453.ª composición completa de Mozart; tenía veintinueve años.
26 de mayo. Mozart recibe la confirmación de su padre, Leopold, de que la copia del concierto que había enviado por carruaje postal ha llegado sana y salva a Salzburgo. Wolfgang le contesta que está ansioso por conocer la opinión de su padre sobre esta obra y las otras piezas que ha enviado; no le urge tenerlas de vuelta «mientras nadie más se haga con ellas». Mozart siempre se mostró un poco paranoico ante la posibilidad de que su música cayera en manos equivocadas y la

imitara o robara un compositor de menor categoría. [5]

En cuanto a lo que sucedió después, hay muchas posibilidades. Pero probablemente fue algo así:

27 de mayo, Grabenstrasse. A Mozart se le bajan las medias hasta los tobillos y se detiene en la bulliciosa calle para subírselas. Mientras introduce la fina seda bajo los puños del pantalón, le sorprende escuchar una canción silbada. Es una melodía alegre y agradable, un fragmento hermoso que le resulta familiar. Mozart tarda un momento en recuperarse de la conmoción que le produce escuchar el estribillo, pero finalmente sigue la procedencia de la canción. Los silbidos se repiten y lo guían calle abajo hasta la puerta abierta de una pajarería. Allí ve un estornino enjaulado que salta al borde de la percha, ladea la cabeza y se queda mirando atentamente los ojos del maestro, piando con calidez. ¡El pájaro coqueteaba! Y, si había algo a lo que Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart respondía, era al coqueteo. Entonces el estornino lo repitió de nuevo; se volvió, apuntó el pico al cielo, esponjó las resplandecientes plumas de su garganta y cantó el tema del *allegretto* del nuevo concierto de Mozart, que este había terminado apenas un mes antes y nunca se había interpretado en público. Bueno, casi lo cantó. El estornino hizo una pequeña modificación rítmica (una teatral fermata en la parte superior de la frase) y elevó los dos últimos soles del fragmento a sol sostenido, pero la melodía básica era inconfundible.

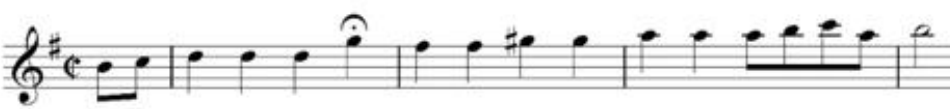
El mimetismo del estornino no tiene nada de extraño: como familia del miná, se encuentra entre los mejores imitadores de la tierra y rivaliza con los loros en su capacidad para imitar pájaros, instrumentos musicales y cualquier otro sonido, incluida la voz humana. Pero ¿cómo aprendió el estornino de la tienda la melodía de Mozart? La composición era un secreto absoluto y no estaba previsto que se interpretara en público hasta mediados de junio, cuando se estrenaría bajo la dirección de Mozart con la joven y dotada estudiante para quien la compuso, Barbara Ployer, al piano.

Mozart estaba tan encantado con el estornino que casi olvidó su sorpresa. El pájaro y él se silbaron frases uno al otro, compartiendo

fragmentos de sus repertorios. Entonces Mozart sacó un cuaderno de bolsillo y copió el nombre de la especie de pájaro, *Vogel Stahrl*, una versión del nombre alemán del pájaro conocido como estornino europeo en Norteamérica y estornino común en Europa. [6] Un comentarista afirma que Mozart llamó a su pájaro Star, una interpretación errónea de esa nota en la que simplemente se refería a la especie. En cualquier caso, como es útil usar un nombre para contar la historia y no hay constancia del nombre real del pájaro, Star nos viene como anillo al dedo.

No hay detalles de esta historia y algunos musicólogos, que solo la conocen superficialmente, afirman que Mozart reaccionó con furia y celos a la interpretación pirateada por el pájaro de su propia composición. Pero, si leemos el cuaderno del compositor, comprobamos que nada podría estar más lejos de la verdad. Bajo las palabras *Vogel Stahrl*, Mozart escribió su propia versión de la melodía y luego la del estornino.

Motivo de Mozart.



La canción del estornino.

¿Su comentario sobre la interpretación del estornino? *Das war schön!* «¡Eso ha sido maravilloso!».

Que Mozart tuviera un pájaro no es ninguna excentricidad. Los pájaros eran unas mascotas muy populares en la Europa del siglo XVIII porque la historia natural estaba de moda y caracterizaba las actitudes ilustradas de las clases cultas. Gracias al emergente comercio marítimo internacional, las aves exóticas como los loros y los minás, así como animales que iban desde los uombat y los canguros hasta las grandes

tortugas terrestres, se abrieron paso en las colecciones públicas y en las cada vez más populares tiendas de animales y pájaros. («¿Podré recuperar la calma hasta que consiga abrazar a mi uombat?», escribió Dante Gabriel Rossetti a su hermano en 1869 mientras esperaba con impaciencia que su nueva mascota cruzara el mar desde Australia hasta Inglaterra).

Las aves exóticas eran caras. El historiador cultural Christopher Plumb escribe en *The Georgian Menagerie* que un loro podía costar lo que ganaba un sirviente al año, y la venta de pájaros era un buen negocio para los comerciantes de alto nivel que podían permitirse traer especies exóticas desde África y Australia. Pero fue el comercio de pájaros autóctonos —como los pinzones, los camachuelos, las palomas y a veces los estorninos— lo que hizo que las aves de compañía fueran accesibles a una población más amplia y aportaran un interés tanto decorativo como musical a los salones de la clase media.

Poco se sabe de los cazadores de pájaros locales; muchos vivían casi en la pobreza, al margen de la sociedad. Atrapaban, criaban y vendían pájaros a pajarerías o en ocasiones directamente al cliente con simples jaulas artesanales, en puestos callejeros de temporada alquilados con sus últimos pfennigs. A menudo se trataba de empresas familiares que enviaban a los jóvenes zaparrastrosos a los campos y bosques para comprobar el progreso de los nidos y los huevos. Robaban y criaban los polluelos hasta que estaban crecidos y fuertes para su venta. Aunque el trabajo era poco respetado socialmente, no carecía de cualificación. Los cazadores de aves locales podían ser analfabetos funcionales, pero debían ser naturalistas consumados que supieran identificar y nombrar las especies, encontrar los nidos y vigilar la puesta de huevos y el emplumamiento de las crías. Tenían que saber criar aves a mano, diagnosticar problemas de salud y, a veces, curarlas. Tenían que ser ladrones, científicos, veterinarios y empresarios, todo a la vez. Y, sin embargo, como señala Plumb, casi todo lo que sabemos de estos comerciantes procede de expedientes judiciales en los que se los acusa de embriaguez, robo o delitos menores. Parece que nunca se los consideró parte de esa sociedad

donde las aves que criaban encontraban un hogar.

Seguramente fue uno de estos hábiles rufianes quien crio el estornino de Mozart antes de que llegara a la tienda; el pájaro era manso y cordial y el práctico tendero no tuvo problemas para atraparlo y depositarlo en una pequeña caja de madera forrada de hierbas naturales que Mozart, silbando sin parar, llevó a la casa donde vivía con su esposa, Constanze.

El paseo de Mozart fue breve, pero al mediodía las calles estaban llenas de caballos, carros y carruajes. Varios de los numerosos perros callejeros le rozaron las piernas, pero ignoraron al maestro y su misteriosa caja, empeñados en alcanzar los puestos de los vendedores ambulantes que cada mañana llegaban de las afueras con su oferta de huevos, carne, quesos y vinos; un perro bien educado que aguardase con calma se llevaría una buena cantidad de sobras. Había moños altos y miriñaques, ahora en su última década de popularidad. Olía a castañas asadas, al humo de las cocinas y a estiércol de caballo. De vez en cuando se oía la canción de un músico callejero. En un día normal, Mozart hubiese observado y escuchado toda esa vida: la vida era algo que bebía y vertía de nuevo en su música. Pero aquel día no se fijó en nada. Estaba concentrado en la cajita. Mozart susurraba al pájaro, tal vez le hablaba de su nuevo hogar. Entretanto Star, que había adorado la voz de aquel hombre en la tienda, estaba ahora acurrucado en el rincón más oscuro de la caja, callado y con los ojos muy abiertos. Era manso, sí, pero a ningún estornino le gusta que lo metan en una caja y lo lleven de aquí para allá; el pobre pájaro estaba aterrorizado.

Pronto Mozart llegó a su piso en el número 29 de Grabenstrasse, una zona de moda: entonces, como ahora, era la principal calle comercial de Viena. Las habitaciones de los Mozart no eran amplias, pero solo vivían ellos dos, Wolfgang y Constanze, su perrito, Gauckerl, y ahora Star. Quizá Wolfgang pensó que este pájaro podría traer alegría a la casa. El primer hijo de la pareja, el pequeño Raimund Leopold, había muerto el año anterior cuando solo tenía seis semanas. Constanze y Wolfgang lo habían dejado con una nodriza mientras visitaban a

Leopold padre en Salzburgo para intentar sembrar la buena voluntad entre suegro y esposa (aunque Leopold nunca había conocido a Constanze, se había opuesto al matrimonio desde el principio). La pareja había dejado a Raimund gordo y feliz, y Mozart atribuyó la muerte del pequeño a su decisión de criarlo con leche materna en lugar de agua y avena molida, como solían recomendar (desastrosamente) los médicos de la época. Aquella tarde de mayo, cuando Wolfgang se presentó en Graben con su estornino en la caja, Constanze estaba embarazada de cinco meses de su segundo vástago. El niño se llamaría Karl Thomas y, de los seis hijos de los Mozart, fue uno de los dos que sobrevivirían hasta la edad adulta (es espantoso y triste, pero esta tasa de supervivencia estaba algo por encima de la media).

Imagino que Constanze se mostró desconcertada y también un poco molesta con el nuevo compañero de piso (¿qué mujer embarazada necesita algo más de lo que ocuparse?), pero no le sorprendió. Sabía que a su marido le gustaban los pájaros desde la infancia, sobre todo los canarios cantores. La alegría desatada de Wolfgang disipó su consternación. Pese a mostrase algo inquieto por aquel breve viaje, Star se instaló rápidamente en su nueva jaula, como hacen estos inteligentes pájaros, sin muchos aspavientos. En las pajarerías vendían alimentos y semillas silvestres, pero lo más probable es que Star simplemente compartiera la dieta familiar, dándose un festín con las sobras que los Mozart le daban a mano o dejaban en su jaula. Los estorninos son omnívoros, y la variada dieta de una cocina vienesa de clase media del siglo XVIII —carne, patatas, fruta y mucha bollería— probablemente ofreció al pequeño Star el equilibrio adecuado de grasas y proteínas. (A Carmen le encanta mordisquear nuestras sobras; sus favoritas son las lentejas, los espaguetis y la ensalada de cuscús).

No se sabe si Constanze tuvo animales de compañía en su infancia, pero como su padre, Fridolin Weber, era un músico inquieto, su estilo de vida debió de ser demasiado inestable para tener animales. Constanze creció en el centro cultural e intelectual de Mannheim y era la segunda de las cuatro hermanas Weber, todas con voces de

formación clásica. Durante su adolescencia la familia se trasladó con frecuencia para promover la carrera de cantante de la hermana mayor, Aloysia.

Mozart nació y se crio en la provinciana Salzburgo, pero viajó por toda Europa como niño prodigio, tocando el violín y el pianoforte junto a su hermana, Maria Anna (a quien siempre llamaba Nannerl), una brillante pianista por derecho propio. Ambos progenitores solían acompañarlos en estos largos y costosos viajes que estaban expuestos a todos los peligros de viajar en carruaje: malos caminos, inclemencias del tiempo, exposición a enfermedades. Wolfgang enfermó con frecuencia y estuvo a punto de morir más de una vez. Su baja estatura fue objeto de comentarios públicos y médicos y una preocupación para Leopold. La mala salud lo acosaría siempre.

Llegó un momento en que Leopold no pudo seguir eludiendo sus obligaciones como *Kapellmeister* del príncipe-arzobispo de Salzburgo para hacer desfilar a sus jóvenes prodigios por Europa. Así que a partir de 1777 la madre de Mozart, Anna Maria, acompañó a Wolfgang, de veintiún años, en un viaje de dieciséis meses sin Leopold (Nannerl se quedó con su padre para cuidar de la casa). Los primeros meses los pasaron en Mannheim, y luego, a instancias de Leopold, madre e hijo continuaron hasta París. Mientras Wolfgang se paseaba por la ciudad enseñando, componiendo, dando recitales, haciéndose el dandi e intentando congraciarse con posibles mecenas de la realeza y la aristocracia, Anna Maria, que no podía salir sin compañía en la sociedad educada, languidecía en sus húmedas habitaciones. «Las escaleras son tan estrechas —escribió a Leopold— que sería imposible subir un clavicordio. Wolfgang no puede componer en casa. No lo veo en todo el largo día y acabaré olvidando lo que es hablar». Anna Maria enfermó en París y murió con bastante rapidez, una tragedia que el espíritu de Mozart nunca superó del todo.

El joven Mozart, solo en París con el cadáver de su madre, no se atrevió a contar a su padre y a su hermana lo que había sucedido. Mintió en una carta a Leopold: «Tengo que darle una noticia muy angustiosa y triste, que es la razón de que no haya respondido antes a

su última carta […]. Mi querida madre está muy enferma: la sangraron, como siempre, porque era necesario; después se sintió algo mejor…». Hizo que un amigo en Salzburgo le diera la noticia a su padre y tardó más de una semana en escribir a Leopold su propia versión de lo ocurrido. «Espero que usted y mi querida hermana me perdonen por este pequeño si bien necesario engaño; cuando pensaba en mi propio dolor y tristeza y en cuánto podía afectarles, no me atreví a abrumarles con esta angustiosa noticia». Los vestigios de culpa y preocupación resurgirían más tarde en forma de una ansiosa preocupación por su esposa (a la que no soportaba dejar sola), por sus hijos, por su perro y, sí, por su estornino. Hay un desgarrador retrato al óleo de los Mozart que se encargó tras la muerte de Anna Maria. Los dos hijos, ya crecidos, están sentados ante el fortepiano; el padre, Leopold, está de pie en la sombra con su violín, y su querida madre aparece detrás de ellos en un cuadro de marco ovalado, con el pelo recogido con una cinta azul. Ahora este retrato de familia es una presencia potente y fantasmal en la Geburtshaus de los Mozart, donde cuelga en el fondo de la habitación de madera oscura y sin ventanas donde nació Wolfgang. Resulta un poco incómodo explorar el resto de la exposición con la familia observando, susurrando y de luto en un rincón.

Retrato de la familia Mozart.
(*Johann Nepomuk della Croce, 1781*).

Tras la muerte de su madre, Mozart siguió viajando mucho, pero con Salzburgo como base. A medida que su genio se materializaba a los veinte años, la ciudad comenzó a ser demasiado provinciana para retenerlo. Con dificultad Wolfgang se distanció de su padre, una persona ansiosa pero muy inteligente.

Leopold es un incomprendido en la moderna mitología mozartiana. Sus puntos difíciles —su carácter precavido, su ansiedad, su codependencia y su paternalista microgestión de las actividades familiares— están bien documentados; su carácter controlador es tan exagerado que resulta casi cómico, y hay miles de ejemplos de ello en la correspondencia familiar. Cuando Anna Maria y Wolfgang estaban de viaje, Leopold escribía constantemente, instruyendo a su competente esposa sobre las minucias de los negocios y la vida.

Dondequiera que estéis, aseguraos siempre de que el posadero ponga las hormas dentro de vuestras botas […]. Las partituras pueden guardarse en la parte delantera del baúl, pero debes comprar un hule grande y usar tanto este como el viejo para envolverlas bien, con el fin de asegurarte de que estén protegidas […]. Enviaré calcetines nuevos por correo.

Pero Leopold quería muchísimo a su familia. Educó esmeradamente a sus hijos en casa, no solo en música, sino en todas las materias. Fue un excelente compositor y un conocido pedagogo del violín en toda Europa. Sin Leopold nunca habríamos oído hablar de Wolfgang Mozart.

Sin embargo, la relación entre padre e hijo siempre fue tensa. Cuando Mozart se convirtió en un joven adulto, Leopold siempre tenía que opinar sobre todos los aspectos de la vida de su hijo. No importaba adónde viajara Wolfgang, Leopold le enviaba una carta desaprobatoria tras otra donde le insistía en que buscara el modo de congraciarse con la aristocracia, mejorar sus relaciones con compositores famosos y, siempre, ganar más dinero; en las cartas abundan los consejos detallados para conseguirlo. Su amor por Wolfgang siempre queda patente, pero no puede evitar recordarle constantemente lo mucho

que la familia ha gastado en viajes, ropa y alojamiento al servicio de su genio. Despliega un complejo manto de culpa, amor y deudas que seguirán a su hijo a todas partes, eternamente.

Con el fallecimiento de su mujer, Leopold se volvió aún más dependiente, ansioso y controlador, y los deseos de Wolfgang de abandonar Salzburgo no ayudaron. Mozart provocó que lo despidieran de su mal pagado empleo con el arzobispo de Salzburgo, Colloredo, y huyó a Viena, dejando a su prodigiosa hermana sumida en la depresión. Nannerl era ahora la encargada de la casa paterna y sabía que solo tenía dos opciones: vivir como una solterona respetable o casarse. Ambas exigían que abandonara su carrera musical. Leopold estaba centrado por completo en Wolfgang y ya no promovía el talento de su hija. Ella pasaba los días en la cama, sufriendo por la cruda realidad de lo que sería su vida. (Finalmente se casó, pero no fue un matrimonio feliz). Pese a su espectacular talento, Nannerl dejó de tocar el pianoforte.

Cuando Wolfgang y su madre estaban en Mannheim conocieron a la familia Weber, también volcada en la música. Mozart apenas se fijó en Constanze porque estaba prendado de la hermana mayor, Aloysia, una bella soprano que era toda una diva. Mozart ideó un plan descabellado en el que escapaba con Aloysia a París y componía arias para su voz pura que los harían famosos a ambos. Se lo contó a su padre por carta: ¿podía decirle Leopold cuánto ganaba una *prima donna* en Verona?

¡Pobre Leopold! Cuando leyó la larga misiva de Wolfgang en la que esbozaba el ingenuo plan, le dio un ataque. «Mi querido hijo: he leído tu carta del día 4 con desconcierto y conmoción», escribió. Afirmaba que la angustia no le había dejado dormir en toda la noche y, como resultado, estaba tan agotado que apenas podía escribir y le costaba pensar en cada palabra. Esto no le impidió redactar una carta de decenas de páginas donde exponía con todo lujo de detalles la insensatez del plan de su hijo, que a Leopold le parecía una fantasía descabellada que convertiría a toda la familia en leprosos sociales. «¿Cómo has podido dejarte llevar, ni que sea un momento, por una idea tan espantosa […] para dejar de lado tu reputación […], a tus

viejos padres, a tu querida hermana? […] ¿Exponerme a la burla y a ti mismo al desprecio?». Finalmente, recurrió a su método favorito para hurgar en la herida: la culpa. «Recuerda cómo me viste cuando nos dejaste, aguardando miserablemente junto a tu carruaje; recuerda también que, aunque enfermo, estuve levantado hasta las dos preparando tu equipaje y que estaba de nuevo junto a tu carruaje a las seis, ocupándome de todo por ti; ¡atorméntame ahora si puedes ser tan cruel!».

Pero al final Leopold no tenía que preocuparse, al menos no por la primogénita de los Weber. Aloysia abandonó rápidamente a Wolfgang y se casó con el más maduro y económicamente solvente (y mucho más alto) Joseph Lange, actor, cantante y retratista. Entretanto, Mozart viajó por toda Europa, componiendo y actuando, y finalmente regresó a Viena, donde ahora vivían los Weber. Herr Weber había fallecido y frau Weber acogía a huéspedes para llegar a fin de mes. Mozart se alojó en su casa varias semanas y durante este periodo transfirió su afecto de Aloysia a su hermana Constanze. El afecto de Wolfgang por Constanze quizá no fuese tan juvenilmente salvaje como su enamoramiento de Aloysia, pero era sincero. Tenía la intención de casarse con ella.

Leopold desaprobaba las inminentes nupcias. Durante años había estado planeando meticulosamente la trayectoria a la fama de su hijo. ¿Ahora Wolfgang iba a casarse, desbaratando así sus posibilidades de renombre y estima? ¿Y en una familia cuyo nombre no significaba nada, que no tenía dinero, ni perspectivas, ni hijos que aseguraran futuros ingresos? Leopold los despreciaba a todos sin haberlos conocido. Pero Wolfgang tenía veinticinco años y quería establecerse. Se sentía cómodo con los Weber; por simple proximidad, Constanze y él habían desarrollado una entrañable amistad y luego, con el paso de los meses, una intensa afinidad. Escribió a su padre con inquietud, pero se mantuvo firme en su decisión:

> La mediana, mi buena y querida Constanze, es la mártir de la familia, y probablemente por eso mismo es la más bondadosa, la más lista, en definitiva, la mejor de todas.

Esperando apelar a la preocupación de Leopold por los temas económicos, subrayó las virtudes prácticas de Constanze:

> Debo familiarizarle con el carácter de mi querida Constanze; no es fea, pero tampoco realmente hermosa; toda su belleza consiste en dos pequeños ojos negros y una grácil figura. No tiene una gran inteligencia, pero sí mucho sentido común […]. No es extravagante en su apariencia, los rumores al respecto son totalmente falsos; al contrario, tiene la costumbre de vestirse con sencillez […] y la mayoría de las cosas que necesita una mujer las puede hacer ella misma; de hecho, se peina sin ayuda a diario. [7] Lo sabe todo de las tareas domésticas y es la persona más bondadosa del mundo; la amo y ella me ama con todo su corazón; ahora dígame si podría desear una esposa mejor.

Constanze era muy lista. Poseía un espíritu artístico y un sólido temperamento y, pese a la gran personalidad de su marido, nunca abandonó su alegre independencia. Viajó y gestionó parte del negocio musical de la familia. Mozart escribió canciones para su preciosa voz de soprano. Gobernó la siempre cambiante situación financiera de la pareja lo mejor posible y mantuvo una relativa ecuanimidad entre el caos de la composición, las fiestas, los recitales, los embarazos, los hijos y las labores de la vida doméstica de la clase media del siglo XVIII en la polvorienta Viena. Aunque Leopold estaba predispuesto a encontrarle fallos, llegó a reconocer la sensata economía doméstica de Constanze tras su visita al piso de la joven pareja. El matrimonio de Wolfgang y Constanze no estuvo exento de problemas, pero en general fue agradable y feliz.

Star se unió a la familia a mediados de su vida como matrimonio, durante los años más productivos, prósperos e interesantes de Mozart. Puede que fuera el miembro más pequeño de la casa y apenas se le menciona en la mayoría de las biografías (si es que aparece), pero el estornino nunca está lejos de la historia del músico. Cualquier historiador de Mozart daría un brazo por ver esos años a través de los ojos del pájaro. Las acrobacias vocales de Star acompañaron la composición de al menos ocho conciertos para piano, tres sinfonías y

Las bodas de Fígaro. Estuvo presente en la visita de diez semanas de Leopold a casa de la joven pareja, la única que les haría. Star escuchó, y probablemente participó, en el debut de los cuartetos de Haydn, interpretados en el salón con la asistencia del propio papá Haydn. Estuvo presente en el nacimiento de Karl Thomas, en 1784, y de Johann Thomas Leopold, en 1786. Fue testigo, con su inquisitiva mirada de estornino, del luto familiar cuando el pequeño Johann Thomas murió con solo tres semanas de vida. El pájaro se ha considerado una anécdota en la biografía de Mozart, pero, después de vivir con un estornino, estoy convencida de que el pájaro aportó una corriente constante de vivacidad, esperanza y buen humor en estos años complejos, que sostuvo el corazón y la música de Mozart.

Tres años después de que Mozart adquiriese a Star, su padre, Leopold, falleció, dejando a su hijo con una sensación de culpa, luto y alivio. Mozart no viajó al funeral de Salzburgo, donde Leopold fue enterrado sin dolientes. El estornino de Mozart murió apenas dos meses después y en honor al pájaro Mozart organizó un funeral formal, se puso sus mejores galas, reclutó a amigos como plañideras y escribió una afectuosa elegía. Mi traducción favorita al inglés es la de Marcia Davenport, tomada de su biografía de Mozart de 1932, ya descatalogada; capta la jocosidad y la formalidad simultáneas del pequeño poema. Tras unas líneas que anuncian la muerte del estornino, Wolfgang se lamenta:

Pensando en ello
mi corazón se desgarra.
¡Oh, lector!
Derrama también
una lágrima.
Era travieso,
alegre y contento,
y pese a todos sus alardes
un bromista entrañable.

El poema demuestra que Mozart conocía perfectamente la personalidad del estornino: alegre, simpático, encantador y travieso. Algunos historiadores han afirmado que los versos fúnebres son simplemente una farsa, pero a nadie que haya vivido con un estornino se le ocurriría sugerir algo así.

[5] Hay muchísimas biografías de Mozart que, aunque suelen coincidir en los hechos conocidos, ofrecen visiones variadas y contradictorias de la personalidad del compositor. Cuando se trata de asuntos relacionados con la naturaleza o la vida interior de Mozart, me he centrado en la medida de lo posible en sus propias palabras tal y como aparecen en sus cientos de cartas publicadas, y me he basado principalmente en dos excelentes traducciones al inglés, que utilizo indistintamente en este libro: *Mozart's Letters, Mozart's Life*, con cartas seleccionadas, editadas y traducidas por Robert Spaethling; y *Wolfgang Amadeus Mozart: A Life in Letters*, con cartas seleccionadas por Cliff Eisen y traducidas por Stewart Spencer. Recomiendo encarecidamente ambos volúmenes. [Para traducciones al castellano, véase Bibliografía *(N. de la T.)*].

[6] Posteriormente Mozart se referiría al pájaro usando el nombre más común de *Vogel Staar*. En la actualidad, en alemán esta especie se denomina *Vogel Star*.

[7] Peinarse sin ayuda quizá no parezca muy impresionante, pero era habitual, incluso entre las clases medias, que una peluquera acudiera a los domicilios para encargarse de los complejos peinados del cabello y las pelucas de hombres y mujeres.

03

Invitados inesperados,

Cuando Carmen tenía cuatro semanas y revoloteaba por su acuario, comprendí que necesitaba un hogar más grande. La trasladamos a una gran jaula con ruedas. Siguió pasando muchas horas al día fuera de la jaula, acurrucándose con nosotros y practicando sus incipientes habilidades de vuelo. Los estorninos son muy sociables y Carmen nos llamaba quejosa si no nos veía. Cuando necesitaba estar en la jaula (en los días calurosos en los que teníamos las ventanas abiertas, o cuando cocinábamos algo peligroso como agua hirviendo, o cuando comíamos y queríamos mantenerla alejada de nuestra comida), la trasladábamos en su jaula con ruedas allí donde estuviéramos para que pudiera vernos y charlar con nosotros.

Los estorninos terminan de crecer aproximadamente a esta edad. A medida que maduran pueden incluso encogerse un poco porque pierden la grasa de los polluelos y adquieren una elegancia adulta. También se vuelven más inquietos y activos. Aunque la jaula de Carmen era la más grande que pude encontrar, no me la imaginaba encerrada allí mucho más tiempo. Mi padre, Jerry, que es muy mañoso, vino a quedarse unos días para ayudarme a diseñar y construir una pajarera a medida en un rincón de nuestra sala de estar, una habitación dentro de otra habitación. Me aseguré de que la jaula de Carmen estuviera a la vista mientras trabajábamos para que pudiera observar los avances de su nuevo hogar. Quizá, si veía cómo se construía, no le parecería tan grande y amenazadora cuando se mudara.

Hicimos una estructura robusta con postes de cedro de cinco por cinco centímetros, utilizamos unos más ligeros de dos y medio por cinco centímetros para los puntales y grapamos cuidadosamente la malla metálica por el exterior de la estructura (en lugar del interior, para evitar que Carmen se clavara las uñas en las grapas). Colocamos todo

el recinto en una zona del amplio pasillo que separaba la cocina del comedor, para que Carmen pudiera vernos y oírnos allí donde pasamos la mayor parte del tiempo. La pajarera llegaba desde el suelo hasta el techo, y en la pared del fondo había un enorme ventanal con vistas a los árboles, los pájaros y el cielo. La madera y el metal en bruto tenían un aspecto agradable y natural, y yo añadí ramas de árbol como perchas. [8]

Carmen ya ha crecido del todo a las seis semanas y luce su plumaje juvenil de color gris. (*Fotografía de Tom Furtwangler*).

Nos llevó dos días de cortar y serrar de sol a sol, varios viajes a la ferretería y muchos improperios por parte de mi padre, pero finalmente la hermosa pajarera estuvo lista. Jerry y yo examinamos nuestra obra, chocamos las manos y nos servimos una cerveza para celebrarlo. Pero Carmen no estaba tan convencida. Los estorninos son como los gatos: aunque valientes y curiosos, también les gusta la rutina, y este era un mundo completamente nuevo.

Mientras Jerry terminaba su cerveza, decidí que era hora de presentarle a nuestra pequeña ave su nuevo hogar. Me coloqué en la puerta de la pajarera con Carmen sobre mi hombro. Se le pusieron los ojos como platos. Entré y me quedé con ella entre las ramas para que

pudiera orientarse. Sentía que sus pies se apretaban inseguros sobre mi hombro, pero después de unos quince minutos la convencí de que se subiera a una rama y me escabullí por la puerta. Se apretujó en el rincón más elevado y se quedó allí, silenciosa y abrumada, durante una hora. A la hora siguiente empezó a explorar tranquilamente. A las tres horas Carmen había tomado plena posesión de su pajarera y saltaba confiada de percha en percha.

Tiene pequeños espejos y todo tipo de juguetes que cambio a diario para mantenerla interesada (sus favoritos son los cartones de leche vacíos en el suelo, que puede volcar y pisar, y las botellas de plástico, sobre las que puede practicar el rodamiento). Tiene mucho espacio para volar y explorar. En la medida de lo posible, dejo la puerta abierta para que pueda entrar y salir a su antojo, pero incluso así suele quedarse en su pajarera; a veces vuela de mi hombro a su rama favorita y viceversa. «¡Buen vuelo!», le digo para fomentar el ejercicio saludable. La pajarera es su hogar, su lugar seguro. Cuando está alarmada, o aburrida, o tiene sueño, o se acicala después de un baño, allí es donde quiere estar. Y, cuando roba cosas prohibidas de casa (como chinchetas o dinero), allí es donde las esconde.

Diseñamos la puerta de manera que fuese lo bastante grande para un humano y facilitar así la limpieza de la jaula, y mientras trabajábamos nos decidimos por una puerta holandesa: dos medias puertas, una encima de la otra. Pensamos que así sería más fácil de manejar y ayudaría a mantener la integridad de las bisagras con el paso del tiempo, pero resultó ser uno de los elementos preferidos de Carmen: le gusta tener la puerta superior abierta para poder posarse en la inferior cerrada y observar sus dominios. Es un poco tímida con los desconocidos, y es ahí donde prefiere posarse —en su puerta de dos niveles— cuando tenemos visitas. Le permite echar un buen vistazo a los intrusos y, si se asusta, escapar rápidamente a su rama favorita dentro de la pajarera. Entretanto, es un lugar agradable para que los invitados puedan verla sin la intromisión de la malla metálica.

Primer plumaje adulto nuevecito y estrellado.
(*Fotografía de Tom Furtwangler*).

Poco después de que termináramos la pajarera Carmen comenzó su primera muda, de su plumaje juvenil gris a su primer plumaje adulto. Cada día que pasaba estaba más moteada y reluciente. Uno de los comentarios más frecuentes que escucho sobre Carmen es: «¡Pero qué bonita es! Los estorninos no son así». Al parecer, como los estorninos son tan despreciados, también se espera que sean feos, o al menos vulgares. Para mí, Carmen es más bonita que otros estorninos porque conozco su personalidad y le he cogido cariño, pero como estornino no es especialmente atractiva. Es algo enjuta porque sus músculos pectorales no están bien formados debido a la falta de vuelo prolongado. Es ordenada y limpia, pero también lo son todos los pájaros jóvenes y sanos.

Creo que lo que más sorprende de Carmen es su brillo. Como todos los estorninos, el plumaje de Carmen es iridiscente: negro apagado cuando se ve desde un ángulo, pero que cobra brillo cuando se observa desde un ángulo ligeramente distinto o con cierta inclinación de la luz. Los estorninos tienen el plumaje moteado y capas de color púrpura, azul, magenta y verde. La iridiscencia se debe a cambios

estructurales en la superficie de las plumas que las hacen resplandecer en determinados ángulos: las protuberancias y crestas microscópicas de las barbas y bárbulas refractan y dispersan la luz. El gorjal de un colibrí —a veces granate, otras pardo— es el ejemplo más ilustrativo.

Cuando los estorninos mudan en otoño, muchas de sus plumas nuevas e iridiscentes tienen las puntas blancas, lo que confiere a su plumaje el aspecto de un cielo estrellado. Pero los cambios estructurales que hacen que las plumas de los estorninos sean iridiscentes también las vuelven más resistentes, protegiéndolas de las condiciones extremas climáticas y de luz. Sin el beneficioso refuerzo de la coloración, las puntas blancas del estornino se desgastan en invierno, por lo que tienen un color negro resplandeciente en primavera. Se trata de una estrategia única para adquirir el plumaje del cortejo: la mayoría de los pájaros cantores mudan sus plumas para atraer a su pareja en primavera, pero en los estorninos simplemente desaparece el blanco y así consiguen un aspecto nuevo y resplandeciente para la temporada. [9] Para las aves, que en su mayoría pueden ver el espectro ultravioleta invisible para los humanos, los cuerpos iridiscentes de los estorninos brillan literalmente. Aun sin tener visión ultravioleta, ver un estornino iluminado por el sol es absolutamente impresionante.

Resulta intrigante que un ave tan común, probablemente el ave que más ven los habitantes de las ciudades, sea tan incomprendida y no tenga el menor reconocimiento. A pesar de su plumaje único y resplandeciente, la mayoría de la gente, incluidos los urbanitas que conviven a diario con los estorninos, no pueden identificarlos con precisión. Los confunden con los mirlos, de plumaje menos brillante, o incluso con crías de corneja. (Los tres pertenecen al gran orden Passeriformes de las llamadas aves cantoras, pero aparte de eso no están estrechamente emparentados y las crías de corneja, una vez echan a andar, no son más pequeñas que las cornejas adultas).

Incluso en blanco y negro los detalles del plumaje de un estornino son maravillosos. De arriba abajo, este primer plano muestra las pequeñas plumas cobertoras sobre el ala, las plumas secundarias más cortas, los bordes delineados de las plumas primarias del ala y las plumas puntiagudas del pecho.
(*Fotografía de June Hunter*).

La especie de estornino común en Norteamérica es el estornino europeo, de la familia Sturnidae del Viejo Mundo: un grupo que incluye más de cien especies de estorninos, minás y picabueyes repartidos por Europa, Asia y África. Todas las especies de estornino son resplandecientes, precoces, terrestres, gregarias y vocingleras, iridiscentes y, muchas de ellas, extremadamente coloridas: tonos de cobalto, magenta y amarillo intenso. El soberbio estornino de África

oriental se encuentra entre los pájaros pequeños más impresionantes del mundo, con un plumaje reluciente turquesa y negro y brillantes ojos dorados. Uno me robó un trozo de sándwich mientras merendaba bajo un árbol con vistas al lago Manyara, en Tanzania. Al principio, el estornino parecía bastante educado y se acercó ladeando la cabeza, mientras me miraba con ojos amarillos como el sol. Casi esperaba que me dijera: «¿Me das un poco de corteza? ¿Quizá un bocado de esa lechuga?». Pero entonces saltó y le dio un mordisco tan rápido al pan que apenas lo vi. El área de distribución nativa del estornino europeo se extiende por toda la Europa templada y el oeste de Asia, pero la especie ha sido introducida en Australia, Nueva Zelanda, Sudáfrica, Argentina y Norteamérica, y se han extendido por casi todo el mundo excepto, afortunadamente, el Neotrópico, donde su impacto en las delicadas poblaciones de aves cantoras nativas sería devastador.

En cuanto a la presencia de estorninos en Norteamérica, algunos culpan a Shakespeare. En el siglo XIX comenzaron a formarse en todo el país «sociedades de aclimatación» que seguían el exitoso modelo de Francia. Era un momento vulnerable para muchos recién llegados a América, que añoraban las artes, la literatura, las flores y los pájaros de su tierra natal. El objetivo de las sociedades era introducir especies europeas que fueran «interesantes y útiles» para el —en apariencia— desprovisto Nuevo Mundo, y que ofrecieran inspiración estética y sentimental con su belleza y su canto.

Eugene Schieffelin era un farmacéutico que vivía en el Bronx. Excéntrico anglófilo y aficionado a Shakespeare, algunos dicen que también fue un delincuente ecológico y un lunático, pero yo abogaría por una descripción más suave, como «una persona con sus defectos». Como vicepresidente de la Sociedad Americana de Aclimatación de Nueva York, se cree que Schieffelin se fijó el objetivo personal de llevar a Central Park todas las aves mencionadas en las obras de Shakespeare. Armado con su atesorado ejemplar de la exquisita *Ornithology of Shakespeare*, un volumen de 1871 en el que James Edmund Harting reunió todas las alusiones a la avifauna del canon shakesperiano, Schieffelin se obsesionó con la única referencia del

Bardo a un estornino en *Enrique IV*. Es una escena decisiva: el rey Enrique ordena al obstinado Hotspur que libere a sus prisioneros, pero Hotspur responde que no lo hará hasta que el rey acceda a pagar el rescate que liberará al cuñado de Hotspur, Mortimer, que está en manos del enemigo. El rey se enfurece y le prohíbe mencionar el nombre de Mortimer. Tras la salida del rey, Hotspur imagina un fantasioso castigo, y aquí entra nuestra estrella:

Ha dicho que no rescataría a Mortimer;
me ha prohibido hablar de Mortimer;
pero lo encontraré mientras duerma
y a su oído susurraré: «¡Mortimer!».
Es más,
enseñaré a un estornino a pronunciar
una sola palabra, *Mortimer*,
y después se lo regalaré
para mantener viva su rabia.

Shakespeare prestaba atención a la avifauna: las alondras, los ruiseñores y los pinzones vuelan y cantan en sus obras y sonetos y, en su singular *Ornitología*, Harting los catalogó y citó las líneas donde aparecen. Las sociedades de aclimatación intentaron introducir todas estas aves, pero, con la obstinación de un verdadero excéntrico, Schieffelin se obsesionó con la fugaz referencia al estornino. La introducción de pinzones, ruiseñores y alondras shakesperianos y los intentos anteriores de liberar estorninos (como los esfuerzos de Schieffelin) habían resultado en pájaros que morían de hambre y de frío. Eugene decidió que su siguiente intento no fracasaría.

En 1890 abonó una suma principesca de sus propios ahorros (probablemente más que suficiente para pagar el rescate de Mortimer) y compró ochenta estorninos de Inglaterra. Tal vez pagó un poco más para asegurarse de que estarían bien atendidos durante su largo viaje en barco hasta el puerto de Nueva York, donde Schieffelin los recibió en persona y con la ayuda de su empleado doméstico trasladó las cajas. Liberó a los desconcertados pájaros un día nevado de marzo en pleno Central Park. Pienso en él allí, con guantes, preocupado, lleno de esperanza y de un amor sincero, aunque equivocado. La liberación

no fue del todo como él esperaba. En el frío y la nieve, los pájaros se posaron inseguros en los arces sin hojas. No fue el romántico estallido de vuelo que Schieffelin había imaginado, pero finalmente los estorninos se elevaron a los grises cielos invernales. Según las investigaciones genéticas realizadas en poblaciones de todo el continente, los ornitólogos creen que los doscientos millones de estorninos de Norteamérica, incluida mi pequeña Carmen, son descendientes de los pájaros de Schieffelin. [10] (Cabe observar que nuestros estorninos tienen una variación genética cuantitativamente menor que los estorninos de su área de distribución nativa en Europa. Esto concuerda con lo que los biólogos evolutivos denominan «efecto fundador», en el que el número de animales introducidos —en este caso los ochenta pájaros de Schieffelin— no es lo bastante grande para contener toda la variación genética de la población original).

La propagación del estornino fue rápida y completa. Los pájaros de Central Park se dispersaron en un emergente Shangri-La de estorninos. Acostumbrados a la presencia humana y a su hábitat en Inglaterra, la joven ciudad de Nueva York no les tuvo que perturbar en lo más mínimo. Algunos pájaros se quedaron en los alrededores de Central Park, otros volaron a barrios en expansión que les proporcionaban calor (edificios protegidos y perchas sobre chimeneas cálidas), alimento (sobras de los humanos y parques frondosos habitados por sabrosas larvas e insectos), lugares de anidación (cavidades creadas en las cornisas de los edificios y en las tuberías) y un amplio entorno para buscar comida (grandes extensiones de hierba en parques y jardines). Su progenie se propagó a otras ciudades en desarrollo, primero cerca, luego cada vez más lejos. Más descendientes acudieron a las zonas agrícolas, donde encontraron fácil sustento en forma de cultivos de grano y fruta.

Los estorninos presentan todas las características de un eficaz animal invasor: son robustos, agresivos, omnívoros, poco exigentes con los lugares de anidación y alcanzan la madurez sexual con solo nueve meses. Se reproducen prolíficamente, con dos nidadas por temporada —a veces más— y crían grandes nidadas de cuatro a seis polluelos.

(Una nidada es lo habitual para la mayoría de los pájaros cantores migratorios, aunque las aves no migratorias residentes en climas templados, como los petirrojos y los carboneros, suelen criar dos nidadas). Los estorninos son curiosos e inteligentes, lo que los hace adaptables y dispuestos a explorar y colonizar nuevos territorios.

Sabemos que la curiosidad mató al gato, y para compensarlo se le concede nueve vidas. Es difícil imaginar a un animal más descaradamente curioso que el estornino, y para equilibrar las cosas parece que deberían tener nueve mil vidas más. Quienes conviven con estorninos lo saben. En un sitio web administrado desde la ciudad de Nueva York, *Starling Talk,* las personas que tienen estorninos como mascotas se reúnen para hablar de asuntos como la crianza de los polluelos, la salud, la dieta y la locura general que supone tener un estornino en casa. Casi todos los miembros de *Starling Talk* encontraron un ejemplar herido o huérfano y, como los estorninos no son bienvenidos en los centros de rehabilitación, decidieron ocuparse de su cuidado. El debate en el sitio web es muy animado y, como ocurre con cualquier grupo de estas características, a menudo se adentra en cuestiones arcanas y rocambolescas que solo otros cuidadores de estorninos pueden entender.

Estas personas han aprendido por triste experiencia que si se tiene un estornino suelto en casa no se pueden dejar vasos con líquido en la encimera porque al inclinarse para beber se les pueden enganchar las alas y ahogarse; que hay que cerrar la tapa del inodoro antes de tirar de la cadena para que el curioso pájaro no siga el fascinante remolino tubería abajo; que hay que tener cuidado al usar el triturador de basura y asegurarse, antes de encender el microondas, de que el pájaro no se haya colado dentro; abstenerse de cortar verduras con cuchillos grandes, ya que los estorninos no pueden resistirse a investigar con el pico y sus dedos diminutos, demasiado fáciles de rebanar inadvertidamente. Hay que tener cuidado al andar: los estorninos se sienten tan a gusto con sus familias humanas que están constantemente bajo sus pies y es fácil pisotear sin querer sus cuerpecitos huecos. Un día no podía encontrar a Carmen por ningún

lado y, finalmente, después de buscarla durante una hora, me tomé un descanso, pensando que estaría durmiendo la siesta en alguna parte y que ya aparecería. Además, tenía hambre. Cuando abrí la nevera para coger la mantequilla de cacahuete y hacerme un sándwich, Carmen saltó del estante de los huevos y se precipitó a mi hombro. Intentó sacudirse el frío de las plumas y la metí debajo de mi camisa para que se descongelara. Pobrecita. No puedo imaginar cómo se metió ahí sin que yo lo supiera, pero aparte de un poco fría, parecía estar bien.

La vivaz curiosidad de los estorninos los anima a explorar su mundo, y los únicos hábitats de Norteamérica que evitan son las grandes extensiones de zonas arboladas o boscosas, el chaparral árido y el desierto. El ornitólogo Paul Cabe proclama que, dada la dieta omnívora del estornino y su capacidad para utilizar los edificios como lugares de anidación, no hay ningún pájaro nativo en Norteamérica mejor adaptado a la naturaleza urbana que este invasor, ni siquiera la corneja. Los estorninos tardaron solo ochenta años en poblar todo el continente desde su liberación en Central Park. Eugene Schieffelin vivió para ver que su introducción había sido todo un éxito, pero no pudo predecir cómo se desarrollaría la historia en el siglo siguiente. ¿Qué pensaría de su triunfo ahora? En *Tinkering with Eden*, Kim Todd sugiere que Schieffelin debería haber leído más detenidamente a su venerado Shakespeare. En *Enrique IV* «el estornino no era un regalo para inspirar romanticismo ni poesía lírica. Su función era provocar ira para hurgar en una herida, para servir de recordatorio de lo desagradable. Era una maldición». Tal vez Schieffelin sí que llegó a darse cuenta de que, por muy bonitos que fueran los estorninos, por muy fascinantes que fuesen sus inmensas bandadas otoñales, se trataba de un experimento que había salido terriblemente mal.

Casi a diario estoy a punto de barrer a Carmen en el recogedor; le gusta jugar justo debajo de la escoba.
(*Fotografía de Tom Furtwangler*).

Desde aquella fatídica introducción, los estorninos han sido malos huéspedes al extenderse por el país, y lamento admitir que Carmen no es una excepción. La primera vez que tuvimos que salir de la ciudad y dejar a Carmen sola varios días, no sabía qué hacer. Podría haber organizado que alguien viniera a darle de comer y a cambiar los periódicos de su jaula, pero como los estorninos son tan sociables me preocupaba que al sentirse sola se pusiera neurótica y se arrancara las plumas, como hacen los loros en aislamiento. Mi amiga Trileigh Tucker es profesora de Geología, ornitóloga aficionada, naturalista y una loca de los gatos (de momento solo tiene cinco). Sabía que sería la perfecta cuidadora de estorninos y ella aceptó amablemente (o quizá ingenuamente). Metí a Carmen en el transportín de Delilah y cargué su vieja jaula rodante, que sería su habitación de invitados, en la parte trasera del Subaru. Ya en casa de Trileigh, sostuve con cuidado el transportín de la gata y le susurré ánimos a la horrorizada Carmen (recordando el viaje de Mozart con Star desde la pajarería hasta su casa) mientras Trileigh y su tolerante compañero, Rob, subían con

cuidado la jaula por la estrecha escalera que conducía al despacho de mi amiga. Carmen se instaló rápidamente y yo me fui sintiéndome segura.

A nuestro regreso, Trileigh me contó que el primer acto de Carmen como huésped cuando la dejaron salir de su jaula fue volar hasta el acuario, posarse en el borde y, rápida como una garza azul, pescar un brillante guppy morado. Sucedió «en un instante», se maravilló mi amiga, en un abrir y cerrar de ojos. Carmen siempre sabe cuándo ha hecho algo malo y voló con su premio hasta lo alto de una librería, fuera de su alcance. Trileigh gritó y agitó los brazos con impotencia mientras Carmen se zampaba el guppy. A pesar de su mala conducta, Trileigh volvió a invitarla y reclamó para sí la dudosa distinción de «tía de estornino».

Carmen había actuado siguiendo las costumbres de su especie. Los estorninos han tenido un comportamiento atroz en el Nuevo Mundo. Sus grandes bandadas se dan verdaderos festines en los campos de cultivo: brotes de trigo, maíz joven, manzanas, cerezas y bayas. Merodean a millares en los alrededores de las explotaciones agrícolas y se dan un atracón de pienso en los comederos del ganado vacuno y porcino; escogen los trozos más nutritivos y dejan la escoria para los animales de la granja. Según una estimación de la Universidad de Cornell, los daños agrícolas de los estorninos suponen unas pérdidas de ochocientos millones de dólares anuales para el país.

Pero los daños no se limitan a la agricultura. Sus bandadas descienden en espiral y anidan en edificios urbanos y en parques suburbanos, creando ruido, olor y suciedad. En algunas poblaciones de estorninos las heces pueden contener histoplasmosis, un hongo que afecta a los seres humanos y a otros mamíferos; la enfermedad resultante suele ser tan leve que es indetectable, pero el hongo puede provocar infecciones respiratorias y, en casos extremos, neumonía, ceguera e incluso la muerte. [11]

En 1960 un Lockheed L-188 Electra que servía al vuelo 375 de Eastern Airlines despegó del aeropuerto Logan de Boston con destino a Filadelfia y otros puntos del sur. A los pocos segundos del despegue, el

avión chocó con una bandada de veinte mil estorninos. Cientos de pájaros fueron aspirados por la maquinaria, dos de los cuatro motores perdieron potencia y el avión se precipitó al mar. Murieron sesenta y dos personas, entre ellas varias que habían asistido a una conferencia sobre venta de zapatos en la ciudad. Tras el accidente, las autoridades pusieron a prueba a experimentados pilotos en simuladores de vuelo para ver si alguno podría haber evitado la catástrofe. Todos fallaron. En otras pruebas, se lanzaron estorninos vivos a los motores en marcha. Se comprobó que solo tres o cuatro pájaros ya podían provocar una peligrosa caída de potencia. El accidente del vuelo 375 fue una inyección de realismo que sacudió la industria y la imaginación de un país que en 1960 seguía enamorado de los viajes aéreos. Existen múltiples historias de colisiones de estorninos con aviones, pero esta es una de las pocas que se saldó con un accidente real o con víctimas humanas. Sigue siendo el peor accidente provocado por aves en la historia de los vuelos comerciales. A partir de entonces, los planes de gestión de la fauna pasaron a formar parte de la construcción y el mantenimiento de los aeropuertos. Aun así, los choques con bandadas de estorninos, o simplemente la amenaza de tales colisiones, ocasionan aterrizajes forzosos, retrasos en las salidas y costosas reparaciones.

Las muertes humanas son graves, pero este accidente ocurrió hace mucho tiempo; la mayoría de ornitólogos aficionados no saben nada al respecto y odian igualmente a los estorninos. Además de los costosos daños a los cultivos, además de los excrementos que se acumulan bajo los nidos urbanos y de sus chillidos en los árboles, a los estorninos se los desprecia en los círculos conservacionistas sobre todo por su capacidad para competir con las aves autóctonas por el alimento y, lo que es más importante, por un número limitado de lugares para anidar. Los estorninos anidan en cavidades y a principios de la primavera empiezan a investigar las grietas de los edificios y las casas, las pajareras y los agujeros que los pájaros carpinteros han horadado en los árboles y los postes eléctricos. Compiten directamente por estos preciados lugares con los demás nidificadores de cavidades, incluidos

los carboneros, los azulejos y las golondrinas.

Las autoproclamadas patrullas antiestorninos de todo el país han tomado cartas en el asunto. Una mujer de un foro de ornitólogos aficionados de Seattle cuenta orgullosa que atrapa estorninos en trampas Havahart y luego los ahoga; dice con alegría que algunos de los pájaros mueren de calor en jaulas que deja expuestas al sol durante horas, o por pequeños ataques cardíacos provocados por el miedo, de modo que ni siquiera tiene que ahogarlos. (Las Havahart son jaulas que atrapan a los animales sin matarlos, algo irónico en este caso). Nos insta a todos a seguir su buen ejemplo.

A una escala mucho mayor, los agricultores, las agencias gubernamentales, las organizaciones de conservación y los negocios urbanos, hartos de la destrucción, los excrementos y el ruido, llevan décadas intentando erradicar, o al menos disminuir, las poblaciones de estorninos. Entre los esfuerzos imaginativos, pero fallidos, cabe destacar: trampas sofisticadas, explosivos, búhos de plástico, esparcir polvos picapica en las zonas de alimentación, irradiar las aves con cobalto-60, amplificar llamadas de socorro de estorninos, diversos venenos, pulverizar productos químicos tóxicos, disparar pirotecnia en las zonas de anidación, colocar alambres electrificados en sus lugares de reunión para electrocutarlos por sus diminutas patas y pulverizar las bandadas con una poción humectante que no se seca hasta que las aves mueren congeladas. La sal química DRC-1339, registrada como Starlicide por Ralston-Purina en la década de 1960, mata a los estorninos de forma espantosa, durante días, por envenenamiento urémico. Su uso sigue siendo generalizado. En 2015 los agentes del Gobierno estadounidense mataron más de un millón de estorninos, muchos más ejemplares que de las otras llamadas especies nocivas. [12] Esa cifra es la habitual, pero las matanzas anuales no han hecho mella en las poblaciones de estorninos. Y nunca lo harán. Hay demasiados estorninos y son demasiado buenos reproduciéndose y sobreviviendo para que estas acciones sean efectivas. «Es como achicar el océano con un dedal», se lamentaba el difunto Richard Dolbeer, un conocido funcionario del departamento de fauna de Ohio. En su lugar, tenemos

que emprender la tarea mucho más difícil de pensar en términos ecológicos, de crear zonas habitadas por el hombre que sean menos atractivas para los estorninos y que permitan el florecimiento de las aves autóctonas.

Aunque no soy una apologista de los estorninos (deseo que sean erradicados del país tanto como cualquiera, siempre y cuando Carmen se quede aquí conmigo), es importante considerar algunas novedades sobre estas aves. En primer lugar, aunque sus poblaciones han crecido y se han extendido exponencialmente durante décadas, desde hace unos treinta años se mantienen estables. En la mayoría de las zonas, el número de estorninos ha dejado de aumentar. Cada especie tiene una capacidad de sustentación, es decir, un número de individuos que puede prosperar en un lugar determinado sin agotar los recursos disponibles. Las poblaciones de estorninos parecen haber alcanzado su punto máximo.

Además, al menos parte del impacto del estornino sobre la avifauna autóctona puede ser más aparente que real. Cualquier observador de aves del barrio ha visto que los estorninos se portan mal con los pajaritos más simpáticos, así que las pruebas en su contra están fundadas. No solo reclaman los mejores lugares para anidar a principios de la primavera, sino que en ocasiones invaden un nido ya habitado por un ave autóctona, la expulsan a base de picotazos y golpes de alas (en ocasiones matan al otro pájaro, aunque no es lo habitual), destruyen los huevos del ave expulsada y se instalan en su casa. Pero un respetado estudio revela que, en lugar de rendirse, muchas de estas aves desplazadas simplemente anidan en otro lugar. En 2002, unos investigadores de Berkeley realizaron un estudio de varios años de duración para documentar el impacto de los estorninos en las aves autóctonas. Para su sorpresa, no pudieron determinar un daño cuantificable. Se examinaron los registros históricos de las poblaciones de las veintisiete especies que anidan en cavidades y que se consideran en mayor riesgo debido a los estorninos, desde la época anterior a la aparición de estos hasta la actualidad; entre ellas se encontraban los pájaros carpinteros, los cernícalos, las golondrinas, los

papamoscas y los azulejos. La mayoría de las poblaciones de especies autóctonas no mostraron ningún descenso, ni siquiera el carpintero de Carolina, una de las que causa más preocupación porque la usurpación de sus nidos por parte de los estorninos se lleva observando desde hace tiempo. Cinco especies del grupo mostraron descensos insignificantes y las poblaciones de cinco especies aumentaron, pero ninguno de estos cambios parecía estar directamente relacionado con la presencia de estorninos.

Le pregunté al autor principal del estudio —Walter Koenig, que ahora trabaja en Cornell— su opinión sobre esas conclusiones, que sabía que serían controvertidas en los círculos conservacionistas donde el odio a los estorninos es incuestionable y casi apreciado. «No sé si me sorprendieron los resultados, pero sí me molestaron un poco», me dijo. El doctor Koenig estudia a los carpinteros belloteros, y los estorninos suelen usurpar los únicos nidos de su lugar de estudio. Es la última persona que querría exonerar a estas aves. Aun así, no puede afirmar que las poblaciones generales de sus pájaros carpinteros se vean afectadas. «La conclusión es que sabemos que los estorninos son bastante agresivos y compiten por las cavidades de los nidos con toda una serie de especies autóctonas. Pero las pruebas de que esta rivalidad haya provocado un descenso significativo de la población son escasas en el mejor de los casos», afirma Koenig. Sin embargo, como la mayoría de los ornitólogos, no está dispuesto a ser blando con los estorninos: «No puedo decir que eso haya cambiado mi actitud hacia ellos; sigo disparándoles sin dudar si se me presenta la oportunidad».

En 1939, una Rachel Carson que todavía no era famosa escribió un ensayo titulado «¿Para cuándo la concesión de ciudadanía al estornino?», donde argumentaba que en lugar de considerarlo un invasor, ya era hora de ver al estornino como una especie habitual de la avifauna autóctona y dejar de llamarlo «no nativo». A fin de cuentas, el pájaro iba a quedarse y además se estaba ganando su sustento, ya que los estorninos se alimentan extensamente de gusanos cortadores, que son una amenaza para la agricultura. (Como dijo el

naturalista George Laycock, «los estorninos no hacen nada con moderación»). La propuesta de Carson ha cuajado entre algunos conservacionistas modernos, que están modificando sus ideas sobre ciertas aves invasoras. Hay muchas especies invasoras, como el estornino, que sencillamente no se pueden erradicar; en lugar de desperdiciar tiempo y esfuerzo preocupándonos por ellas, el argumento es que deberíamos aceptarlas como parte del cambiante paisaje moderno y pasar a otras cuestiones sobre las que sí se puede actuar.

A pesar de los resultados de Koenig, creo que esta forma de pensar es algo complaciente. Sí, los estorninos son una parte permanente del paisaje urbano y una vez nacen no soy en absoluto partidaria de dañar a los pájaros individualmente (no pienso coger una escopeta). Pero, como Koenig, no estoy dispuesta a dejar de defender los hábitats autóctonos de esta especie invasora. Por un lado, aunque el estudio de Koenig es bueno, no es definitivo. Reconoce que los datos históricos que examinó pueden no haberse recogido de forma sistemática y que, si el estudio continuara en el futuro, probablemente encontraríamos que la competitividad del estornino, unida a la pérdida de hábitat nativo por el crecimiento humano, influye negativamente en algunas especies, no solo en las que anidan en cavidades que él estudia, sino también en pájaros cantores menos agresivos que se alimentan en zonas donde el número de estorninos es elevado. Por supuesto, todos los demás efectos nocivos de esta especie, como los relativos a las granjas grandes y pequeñas, siguen siendo incuestionables. Pero, en términos de conservación, la mayor preocupación es que los estorninos prosperan en zonas perturbadas por la presencia humana, incluidos los entornos urbanos densos, lugares donde las especies más sensibles no pueden sobrevivir a largo plazo. Por ahora, parece que algunas aves se van a otra parte cuando los estorninos usurpan sus nidos. Pero la continua expansión humana hace que los buenos hábitats se reduzcan cada vez más, y puede que un día desaparezcan por completo. ¿Qué pasará cuando no haya «otro lugar»? ¿Nos cruzamos de brazos y aceptamos que hemos creado un mundo donde

solo pueden prosperar los estorninos y algunas otras especies resistentes?

En cuanto a los estorninos, todos podemos compartir la responsabilidad de mantener su número al mínimo cubriendo los tubos y otras aberturas de nuestras casas que ofrezcan posibles lugares para anidar, proporcionando cajas-nido con agujeros adecuados para los carboneros, las golondrinas o los azulejos, pero demasiado pequeños para los estorninos, y retirando los huevos y nidos de estornino que veamos. Pero nuestra tarea no consiste simplemente en deshacernos de ellos. Tenemos que crear paisajes humanos que sean hospitalarios para más especies de aves autóctonas. Esto significa menos hierba y más árboles, un paisaje que beneficie a las aves y a los humanos. Tenemos que presionar para que se creen y protejan parques y bosques a gran y pequeña escala.

Estudios recientes sobre la presencia de árboles demuestran dos hechos preciosos que se vinculan entre sí: incluso unos pocos árboles en los barrios urbanos aumentarán la diversidad de especies de aves, y al mismo tiempo harán que las personas que viven cerca estén más sanas, tanto mental como físicamente. El paisaje arbolado beneficia a aves y humanos. Además de los estorninos, algunos pájaros autóctonos (petirrojos, carpinteros y, por supuesto, las cornejas) parecen arreglárselas bien en zonas suburbanas con enormes extensiones de césped.

Pero los patios arbolados —con cualquier tipo de árbol— atraen más pájaros autóctonos como por arte de magia. Chochines, carboneros, tangaras, zorzales, carpinteros de todo tipo. Incluso a pequeña escala, podemos participar fácilmente en la silvicultura de los lugares donde vivimos para aumentar su belleza, su naturaleza y su carácter silvestre.

En 1939, cuando Rachel Carson sugirió que la gente aprendiera a aceptar a los estorninos, su número era mucho menor. Es difícil imaginar que Carson, una ecologista precoz y amante de los pájaros, hubiese mantenido esta postura a la luz del aumento y el impacto de

los estorninos en las décadas siguientes (y, aunque los estorninos de nuestros patios quizá beneficien a nuestros jardines, en las zonas agrícolas hacen más mal que bien, independientemente de cuántos gusanos coman). En cualquier caso, esta defensa del ave más despreciada del país por parte de una de nuestras más veneradas escritoras y defensoras de la naturaleza es motivo de reflexión.

Sé que a Carson le habría encantado conocer a Carmen: para ella siempre fue un placer interactuar con los animales salvajes y estaba enamorada de los pájaros. Le habría encantado que Carmen se posara en su hombro, hiciera caca en su jersey de cachemira azul y picoteara sus pendientes de mediados de siglo. Los estorninos la fascinaban y sus cuadernos de campo contenían notas y meticulosos bocetos de su morfología, su comportamiento y sus singulares costumbres para buscar alimento.

Como cualquiera que haya pasado tiempo observándolos, Carson percibió que los estorninos salvajes trabajan mucho para conseguir su alimento. La mayoría de aves que se alimentan de larvas y gusanos los buscan visualmente o picotean la tierra a la caza de manjares nutritivos. Los estorninos horadan la tierra clavando el pico cerrado y luego utilizan los potentes músculos abductores de la mandíbula, que son los que abren el pico, para excavar un agujero donde buscar los gusanos. La presencia de estos agujeros nos indica dónde se han dado un festín los estorninos de nuestros jardines y parques. Los cuerpos de los estorninos están concebidos para esta función; sus patas fuertes y cortas los mantienen cerca del suelo y les dan apoyo y estabilidad, además de, cómo no, sus andares tan característicos.

Esta conducta singular ha ayudado a que los estorninos se adueñen de los lugares habitados por humanos. Dondequiera que vayamos, los humanos plantamos hierba a nuestro paso —grandes parques urbanos, céspedes suburbanos, campos de golf, cementerios— y la hierba es el sustrato ideal para la técnica de búsqueda de alimento del estornino. Pero viviendo con Carmen he descubierto que su singular conducta de abrir el pico no solo les sirve para comer, sino también para aprender.

[13] La mayoría de las aves exploran su mundo picoteando con el pico

cerrado, pero los estorninos recogen información abriéndolo. Cuando Carmen encuentra algo nuevo o interesante, incluso algo que claramente no es comida, no lo picotea como la mayoría de las aves, sino que intenta abrirlo colocando la punta de su pico cerrado en el lugar que quiere investigar y luego abriendo el pico rápidamente, una y otra vez.

Cuando empezó a mostrar esta conducta decidí prestar más atención a los jóvenes estorninos del vecindario, los de la edad de Carmen, y vi que, aunque todavía no se alimentaban, utilizaban este comportamiento de alimentación de los adultos para explorar. Más curioso si cabe, observé que los estorninos adultos también lo hacen constantemente: exploran objetos que no pueden ser fuentes de alimento mediante este comportamiento de introducir el pico y luego abrirlo. Es fascinante.

Esta mañana Carmen ha salido volando de su pajarera, se me ha subido al brazo y ha empezado a explorar cada pequeño pliegue de la manga antes de pasar a los espacios entre mis dedos abriéndolos uno a uno. Me gusta mantener el puño apretado para intrigarla y darle algo que hacer. Levanta las plumas del cuello y pía mientras me pellizca los nudillos. Es muy divertido chincharla. Intenta agujerear las hojas de papel, las alfombras, los mechones de pelo, cualquier cosa, lo que sea. [14]

Si he arrebatado un estornino de su nido, por muy indeseado que sea en el esquema general del mundo debo estar dispuesta a darle la mejor vida posible. Ofrecerle la oportunidad de investigar abriendo cosas con el pico es claramente esencial para mantener todos los elementos de su inteligencia social: curiosidad, implicación, exploración, juego, travesuras. Para mantener las facultades de Carmen como estornino, a lo largo del día le doy muchas oportunidades de abrir cosas. Una de sus golosinas favoritas es la compota de manzana, que le ofrezco en un platito cubierto con papel de aluminio. Lo curioso con los estorninos es que si están contigo no quieren jugar con juguetes o comer cosas ricas por su cuenta, quieren jugar y comer contigo. Así que le sostengo la compota de manzana

mientras ella salta sobre mi pulgar y agujerea el papel de aluminio o levanta las esquinas para llegar a la deliciosa fruta. Luego la tapo de nuevo y, después de un graznido de descontento, vuelve a la carga. Escondo una uva en el puño para que tenga que encontrarla entre los dedos cerrados. Cuando lo consigue, en lugar de picotearla se come la uva abriéndola con sus característicos movimientos del pico a través del agujero de la parte superior, donde estaba el tallo. Le doy juguetes con los que pueda jugar abriendo el pico: grullas de papel, esponjas, conchas de caracol. Cubro el fondo de su pajarera con muchas capas de periódicos para que pueda levantarlas y explorar, abrir los pliegues, construirse pequeñas tiendas de campaña y acurrucarse debajo, a veces para mi gran preocupación… ¿Dónde está? Cuando la llamo —«¡Carmen!»—, se asoma, juguetona como un cachorro.

Me encanta presentar este pájaro gracioso, bonito e inteligente a mis amigos, sabiendo que les aporta, como a mí, un sentido renovado de la belleza y la inteligencia de todos los seres vivos, al que solo podemos acceder cuando somos capaces de despojarnos de nuestras ideas preconcebidas. «Odio a los estorninos», me dice un invitado. Dejo salir a Carmen de su pajarera. Aterriza en mi mano con sus plumas resplandecientes y ladea la cabeza con dulzura. Y le pregunto: «¿Odias a este estornino?».

Carmen en busca del puré de manzana.
(*Fotografía de Tom Furtwangler*).

Para tener cierta perspectiva pienso en Mozart, que vivió más de cien años antes de la introducción de los estorninos en tierras ajenas, en una época en que la relación humana con la naturaleza era un tema de reflexión filosófica y literaria, pero mucho antes de que la ecología se planteara siquiera como tema de estudio. Mozart vivía en un lugar donde los estorninos eran autóctonos y, por tanto, valorados como una parte providencial del mundo natural; un lugar donde se admiraba su belleza y se apreciaban sus voces. Incluso en la actualidad los estorninos siguen valorándose en Europa, donde su número está disminuyendo debido a la pérdida de terreno agrícola. En Inglaterra y otras partes del continente este declive ha provocado incluso preocupación por el bienestar de las aves: están oficialmente incluidas en la lista de especies amenazadas. La relación de Mozart con Star, y la de los amigos que conocieron al pájaro, no se vio enturbiada por el odio que en Estados Unidos se siente por la especie.

El lugar que los estorninos ocupan en nuestro pensamiento es complejo. Carmen y los suyos nos invitan a experimentar la disonancia poética y la comprensión a diferentes niveles, que es una de las características de nuestra creativa inteligencia humana. Los estorninos son brillantes, sencillos, despreciados, encantadores, destructores como colectividad, fascinantes como individuos. Tenemos la capacidad de comprender que, aunque una especie pueda ser ecológicamente indeseable, los individuos de la especie solo son aves. Hermosas, conscientes, inteligentes por derecho propio. Inocentes. ¿Quiero que desaparezcan los estorninos? ¿Borrarlos de la faz de Norteamérica? Sí, sin duda. ¿Me molestan como invasores agresivos? Por supuesto. ¿Y los quiero? ¿Su mente brillante, su belleza chispeante, su conciencia única, su voz salvaje? ¿Sus plumas, pardas desde un ángulo, resplandecientes desde otro? Sí, sí, los quiero.

«Hay otros mundos, pero están en este», escribió Paul Éluard. [15] Un mundo se caracteriza por un olvido anodino donde no nos permitimos

abrirnos a la belleza sencilla y elegante que siempre nos acompaña. El otro está marcado por la atención, la vivacidad, el amor. Este es el estado de asombro que suele tratarse como un fenómeno pasivo, una especie de epifanía o sentimiento que nos invade ante la presencia de algo maravilloso. Pero el origen del término inglés *wonder,* el antiguo *wundrian*, es muy activo, y significa «afectado por nuestro propio asombro». Nosotros decidimos, momento a momento, si dejamos que la presencia de este mundo más resplandeciente afecte nuestra vida cotidiana. Lo cierto es que no recibimos ningún tipo de estímulo de lo que Clarissa Pinkola Estés llama la «sobrecultura». Este asombro no puede medirse por lo que se considera valioso según los criterios culturales corrientes, medidas que pueden calificarse con una suma o una estadística, o quizá con una palabra. La receptividad al asombro no es económicamente productiva, comercializable, cuantificable. La recompensa, además, está más allá de esos cálculos. Pero es en esta receptividad donde descubrimos lo que nos atrae, y con ello nuestra originalidad, nuestra creatividad, nuestra alma, nuestra alegría, nuestro arte. Mozart encontró inspiración en la presencia de un pájaro común. También para nosotros el canto del mundo surge a menudo en lugares donde no se nos había ocurrido mirar.

[8] Es importante investigar un poco antes de utilizar ramas naturales en la pajarera, pues algunas son tóxicas para ciertas especies.

[9] He oído que algunos naturalistas lo cuestionan, pero Carmen fue un experimento perfecto. Su primera muda completa de otoño llenó la casa de plumas. (Es sorprendente la cantidad de plumas que pueden acumularse en un pajarito: unas tres mil en un estornino). Fueron unas semanas muy angustiosas para mí. Cada vez que llegaba a casa, Delilah me recibía en la puerta con plumas en la boca y yo corría a la jaula de Carmen mientras buscaba sangre y vísceras de pájaro por el suelo; pero siempre la encontré sana y salva. Como la mayoría de los gatos, Delilah simplemente disfrutaba jugando con las plumas. Cuando sobreviví al tormento psicológico de la muda, admiré el pecho nuevecito y estrellado de Carmen. Al llegar la primavera, todos sus colegas del exterior habían perdido sus puntas blancas, pero las de Carmen, protegidas de los elementos, estaban tan inmaculadas como el primer día.

[10] Aunque los estorninos son tan vilipendiados en Nueva York como en el resto de Estados Unidos, esta historia de su génesis se honra en el Bronx con una Starling Avenue, una Schieffelin Avenue y una Schieffelin Street, y se rumorea que uno de los lugares favoritos de los estorninos neoyorquinos es el Shakespeare Garden de Central Park.

[11] Los excrementos tendrían que acumularse en el suelo de una zona determinada durante al menos un par de años para que los niveles del hongo fueran peligrosos y no se ha demostrado que ningún caso conocido de histoplasmosis esté relacionado con los excrementos de los estorninos, pero la posibilidad sigue siendo preocupante y se menciona a menudo en las tesis sobre los daños causados por estas aves.

[12] En comparación, el mismo año el Departamento de Agricultura de Estados Unidos exterminó 730 gatos, 5.321 ciervos de cola blanca, 61.702 coyotes y 16.500 cormoranes orejudos.

[13] El etólogo Konrad Lorenz, que también crio un estornino, denominó «bostezo» a este movimiento del pico. A pesar del riesgo de que se confunda con el movimiento instintivo de las crías para pedir comida, prefiero llamarlo «abrir el pico». A fin de cuentas, «bostezar» es igualmente confuso, ya que los pájaros no tienen sueño cuando exploran de esta manera.

[14] He notado que muchas criaturas, entre ellas los humanos, utilizan la acción de comer para explorar y aprender sobre el mundo. Los bebés humanos se llevan cosas a la boca. También los oseznos. Los loros aprenden con la lengua (no pueden aprender a contar objetos mirando puntos en tarjetas, como hacen las palomas, pero pueden contar si se les permite explorar puntos en relieve con sus simpáticas y grandes lenguas de loro). Incluso nosotros, los simios adultos, le damos la vuelta a los objetos, exploramos visualmente, olemos, nos familiarizamos con las cosas como haríamos si fuéramos a introducirlas en la boca. Quizá algo de esto se haya perdido en los últimos tiempos, cuando gran parte de lo que encontramos procede de una pantalla plana: vemos imágenes diferentes, pero la textura, la fragancia y el peso son siempre los mismos.

[15] Sherman Alexie eligió esta cita como epígrafe de su *Absolutely True Diary of a Part-Time Indian*; la atribuyó a W. B. Yeats y otros han hecho lo mismo, pero es del surrealista francés Paul Éluard.

04

Lo que dijo el estornino

«Hooooaaaa». La primera palabra de Carmen fue titubeante e incierta. Pero era una palabra.

Había dicho «hola», ¿verdad? ¿No es así? Tom y yo nos miramos, ninguno de los dos quería ser quien sugiriese que un gorjeo aleatorio era una entonación de tipo humano formada intencionadamente por nuestro polluelo de cuatro meses. Pero entonces lo volvió a decir, claro como el nítido cielo de agosto. «Hoooaa. Hola. Hola». Tom y yo nos dimos la mano y nos pusimos a brincar. «¡Hola! —respondimos cantando—. ¡Hola, Carmen!». ¡Nuestro bebé había pronunciado su primera palabra! Corrimos a la pajarera y nos asomamos al interior. «¡Hola, Carmen!». Se acercó de un salto al vernos, volvió la cabeza como para escuchar y —como siempre haría en el futuro cuando intentáramos que hablase— guardó silencio. Pero en cuanto nos metimos de nuevo en la cocina: «¡Hooola!». Volvimos a mirarla. ¿Se estaba burlando de nosotros? Probablemente no. Solo estaba disfrutando de su nueva forma de expresarse, que se convertiría, mucho más de lo que hubiésemos imaginado, en una parte integral de nuestra vida doméstica.

A la mayoría de los estadounidenses les sorprende que los estorninos puedan hablar, que tengan el don de imitar los sonidos de su entorno, a otras aves, la música y la voz humana. En eso superan a los cuervos y cornejas, y están al nivel de la familia de los loros. Pero la capacidad de imitación del estornino es algo que todos sabían en otras épocas y lugares. Shakespeare esperaba claramente que su público del siglo XVI, ciento setenta años antes de Mozart, entendiera la referencia de *Enrique IV* que inspiró la introducción de estorninos por parte de

Eugene Schieffelin en Central Park. «Enseñaré a un estornino a pronunciar…». El público de Shakespeare no solía ser aristocrático ni particularmente literario, ni siquiera instruido, pero, si no hubiera sabido que los estorninos podían hablar, ese momento de la trama no habría tenido sentido. E incluso podemos remontarnos aún más en el tiempo. En el siglo I d. C. el autor romano, comandante militar y filósofo natural Plinio el Viejo criaba estorninos para estudiarlos, y dejó constancia de que Julio César, entre otros estadistas, también tenía y les enseñaba a «hablar griego y latín». Desgraciadamente para los estorninos, en la Gran Bretaña del siglo XVI se creía que si se cortaba la lengua de los pájaros con una moneda de seis peniques de plata aprendían a hablar de forma más impresionante.

Poco después del «hola» comprendimos que, aunque Carmen había formado su primera palabra humana, ese no había sido su primer acto de mímica. Un par de semanas antes había empezado a emitir un sonido extraño que no habíamos oído antes y que no estaba en el repertorio innato de silbidos y graznidos que perfeccionaba en su tiempo libre. Era un rápido sube y baja, una especie de «EEE-oo-EEE-oo-EE-oo». Tres o cuatro veces así, en rápida sucesión. Me sonaba un poco como el canto de una reinita gorjiamarilla, un pájaro que Carmen nunca había oído. A continuación, unas noches después del «hola», me había servido una copita de chardonnay y estaba usando el Vacu Vin (ese aparato que succiona el aire de una botella de vino mediante un tapón de goma) cuando lo oí: «¡EE-oo-EE-oo-EE-oo!». Me quedé con la boca abierta, antes de recuperarme lo suficiente para gritar: «¡Tom! ¡Tom, Tom, Tom! —vino corriendo—. ¡Escucha!». Y justo cuando empecé a levantar la bomba, Carmen se unió, Vacu Vin y estornino casi indistinguibles el uno del otro. Seguro que no dice nada bueno de mí: ¡el primer sonido repetitivo ambiental que aprendió a imitar mi estornino fue el que hacía yo al cerrar una botella de vino!
Su vocabulario aumentó rápidamente durante los meses siguientes.

Aparte del saludo inicial, decidimos no enseñarle palabras concretas, sino dejar que sus vocalizaciones se desarrollaran en sintonía con su vida familiar. Sus favoritas son «hola, Carmen», «hola, guapa» y «¡ven aquí!», las frases cortas que pronunciamos a diario cuando pasamos por su pajarera o cuando abrimos la puerta y la llamamos para que se pose sobre nuestro hombro. Se le da bien imitar el sonido, parecido a unos besos, que hacemos los humanos para llamar a un animal: tres seguidos, igual que nosotros con ella. A veces, cuando no se esfuerza mucho, al imitar palabras humanas suena chillona y pajaril. Otras, en cambio, parece una personita con plumas.

Carmen siguió ampliando su repertorio de sonidos domésticos. Al aparato de vacío para las botellas de vino le siguió el molinillo de café. Después, el pitido del microondas, perfecto. Integró todos estos sonidos, mezclados con «¡beso!», «¡ven aquí!» y «¡hola, guapa!» en sus canturreos. También hacía sonidos sueltos al azar, o eso pensé al principio. Tardé demasiado tiempo —y me siento bastante estúpida al respecto— en darme cuenta de algo más, algo sorprendente y precioso.

Carmen imita el molinillo de café —un desagradable pero certero «¡uiiiraaah!»— cuando abro el tarro del café en grano y lo vierto en la máquina. Todas las noches voy a la cocina a moler el café para la mañana siguiente y allí está Carmen, ansiosa por anunciar primero el «clang clung» de la tapa del tarro cuando lo pongo en la encimera y luego… «¡uiiiraaah!». Asimismo, cuando abro la puerta del microondas, inmediatamente interviene con su inquietante y mecánico «¡bip!, ¡bip!, ¡bip!». ¿Y el sonido de la bomba de vacío del vino? Cuando oye el tintineo de la botella.

Todo eso me hizo comprender que, al igual que los sonidos domésticos, las palabras que imita no las pronuncia al azar. Cuando bajo la escalera por la mañana, lo primero que oigo no es el sonido del microondas ni el de los besos, sino el saludo —«¡hola, Carmen!, ¡hola, Carmen!, ¡hola, Carmen!»—, las primeras palabras que le digo todos los días. ¿Y cuando me detengo para asomarme a su pajarera? «Ven aquí». Carmen participa, anticipa, relaciona, sabe lo que sucede

auditivamente en su mundo y qué precipita qué. Básicamente, me está diciendo: «¡Sé lo que está pasando! ¡Formo parte de esto!». Estoy asombrada. Y llena de preguntas.

Meredith West es etóloga emérita de la Universidad de Indiana y la autora principal de un emblemático artículo de 1990 para *Scientific American* que trata sobre el estornino de Mozart y la capacidad de relación de los estorninos que conviven con humanos. El artículo de West me confirmó que la historia que había oído sobre la mascota de Mozart era real y su trabajo sacó a la luz los detalles del cuaderno del músico para el público angloparlante. Ella también tenía estorninos en casa, por lo que podía entender que Mozart se enamorase de ese pájaro. Pero el núcleo del trabajo de West es realmente la complejidad auditiva de las vocalizaciones de los estorninos y el tipo de comunicación posible entre estorninos y humanos. Según West, la interacción vocal que experimentamos con Carmen es típica; la define como una especie de sonar social o «ecolocalizador»: los estorninos emiten sonidos para ver qué les responde. Mientras que para un murciélago la recompensa de la ecolocalización es un banquete de mosquitos, para un estornino la recompensa parece ser una sensación confortable de pertenencia. La participación verbal y auditiva de Carmen es una forma de ubicarse en su entorno, que para un estornino no es solo físico, sino también social. La respuesta del mundo que la rodea es esencial.

En 1983 Meredith West y sus colegas realizaron un estudio pionero sobre el mimetismo de los estorninos. Capturaron siete estorninos de cinco días de edad, como Carmen; cuatro eran hembras y tres eran machos. Los polluelos de West se criaron juntos en el laboratorio hasta que tuvieron unos 30 días, momento en que los dividieron en tres grupos. Cada grupo fue a vivir a un hogar con cuidadores humanos, pero todos en circunstancias diferentes. Un macho y una hembra fueron a vivir a un hogar donde, al igual que Carmen, fueron criados

con contacto humano constante y tratados como parte de la familia; a menudo se les dejaba salir a volar libremente, se les alimentaba con la mano y se les incluía en las conversaciones del grupo. Se les cantaba y silbaba. No se intentó enseñar a los pájaros palabras o canciones concretas, ni a imitar los sonidos excepto cuando lo hacían de forma natural. Dos veces al día les ponían una cinta con palabras y canciones humanas para que los pájaros las escucharan.

Otro macho y otra hembra fueron a un hogar donde los humanos no interactuaban con ellos en absoluto, salvo lo mínimo necesario para mantenerlos alimentados y sus recintos limpios. Los últimos tres convivieron en un porche cerrado con una mosquitera en la misma casa que la primera pareja de estorninos, los que vivían como parte de una familia. Estos pájaros podían oír todo lo que oían los pájaros del interior: las voces humanas, el canto, la aspiradora y las grabaciones, pero la gente de la casa no se acercaba a ellos, ni les hablaba, ni los manipulaba.

Resulta que entre los estorninos que viven con humanos, Carmen no es la única que desea unirse a las conversaciones de su hogar. En el estudio de West, los siete pájaros imitaron sonidos naturales, sonidos mecánicos de su entorno y a otros pájaros. Pero solo los estorninos que interactuaban estrechamente con los humanos imitaron palabras y voces humanas, y solo estas aves imitaron los sonidos del entorno en el contexto de lo que hacían sus cuidadores humanos. West y los demás cuidadores del estudio afirmaron que sus pájaros siempre les llamaban la atención imitando una variedad de sonidos, los más comunes saludos y despedidas («hola»; «buenos días»; «hola, tío»; «buenas noches»; «ve a tu jaula»); atributos («pájaro bobo», «eres tan bonito»); fragmentos de conversación («qué haces», «vale», «eso supongo», «ponte al teléfono»); y ruidos domésticos (maullidos de gato, ladridos de perro, chirridos de la puerta, sonido de las llaves, tintineo de los platos). Muchas personas que conviven con estorninos afirman que ahora son conscientes de sonidos que no sabían que hacían hasta que sus estorninos los imitaron: suspiros, toses, sorber la nariz, chasquidos de lengua, risas extrañas. En el hogar académico de

Meredith West, un estornino residente se posaba en el hombro del profesor y murmuraba: «Investigación básica, así es, en efecto» y, cuando alguien entraba en la habitación, el pájaro proclamaba: «¡Tengo una pregunta!». La implicación es que el mimetismo tiene un aspecto social rico y complejo: que es valioso y útil para los estorninos conectar auditivamente con aquellos con quienes están más unidos, ya sea otro estornino o un humano.

West y su equipo también descubrieron que los pájaros criados en familia imitaban la cadencia del habla humana, tanto si formaban palabras reconocibles como si no, de una forma parecida a un bebé que empieza a pronunciar palabras precariamente, la versión en pájaro de la lengua de trapo. Carmen lo hace continuamente. Se pone a hacer ruido, silbando y gorjeando como un estornino salvaje, y yo la miro y le digo: «¿Qué es todo ese ruido?». Ella dejará de hablar como un estornino, inclinará la cabeza y dirá con una entonación perfecta: «No es nada. La sopa que está al fuego huele muy bien. ¿Por qué no me dejas salir y echamos una partidita de *backgammon* mientras se cuece?». Solo que ella no dice las palabras reales, por supuesto, únicamente la cadencia y la entonación, casi exactas a las mías.

Es lo mismo que una persona que imita el francés, o el chino, o algún otro idioma que en realidad no habla; es fácil adivinar qué idioma está imitando, aunque las palabras no tengan sentido. Cuando mi familia vino a pasar las fiestas, no paraban de decir: «¡Carmen ha dicho "feliz Navidad"! ¡La he oído!». No lo decía, pero se lo podían imaginar. Solo hablaba la lengua de los bebés. (Y permitidme un consejo: nunca enseñéis a un estornino a decir «feliz Navidad», a menos que queráis oírlo todo el año). Las aves que se han criado oyendo a humanos pero sin tener contacto cercano con ellos no se comportan así. Las vocalizaciones de Carmen son relacionales, una especie de conversación. Es su forma de estar con nosotros.

En realidad, es un poco desconcertante estar sola en el salón una noche oscura y lluviosa, acurrucada junto al fuego con un libro, y oír una vocecita desde la habitación de al lado que dice con una inflexión perfecta: «¡Ven aquí!». Suena tan esperanzada que acabo

levantándome. «Aquí estoy», le digo. Carmen salta a la percha más cercana, pega la cara a la malla metálica y nos tocamos, nariz con nariz. «A dormir», le digo, y apago todas las luces. [16]

Todo esto me hace reflexionar sobre la relación auditiva entre Mozart y Star. En la época de Mozart, la cría y el adiestramiento de pájaros con buenas voces cantoras era algo habitual entre las clases europeas medias y altas, la aristocracia e incluso la realeza. A principios del siglo XVIII, el «supervisor de los bosques» reales de París, Hervieux de Chanteloup, tenía un trabajo secundario: «guardián de los canarios de la princesa». Las especies con agilidad vocal eran las más populares: canarios, camachuelos, pardillos, ruiseñores de las Indias Orientales (en realidad, una especie de miná) y los estorninos.

Las pequeñas flautas de ocho agujeros llamadas flageolets se hicieron populares entre los que tenían la posibilidad de adiestrar a sus pájaros en el canto, un pasatiempo de moda. (Mozart conocía esta moda, pero es poco probable que, como compositor profesional con una casa llena de instrumentos exquisitos, se hubiera dignado a comprar una de esas populares flautas). En 1717 se publicó en Londres *The Bird Fancyer's Delight*, un librito de melodías «compuestas apropiadamente dentro de los límites y las facultades de cada pájaro» con varias melodías para once especies, incluidas tres para el estornino.

Las piezas para estorninos de *The Bird Fancyer's Delight* no son impresionantes: están compuestas en sol mayor o fa mayor y suenan de forma bonita y predecible, sin ningún vuelo de fantasía estornina. Las interpreté para Carmen con varios instrumentos —violín, piano, arpa— y le pedí a mi hija que las tocara con el instrumento favorito de Carmen, el violonchelo. Carmen reaccionó como siempre hace cuando tocamos música para ella: ladea la cabeza con atención y curiosidad. Es una buena oyente. Si la música que le gusta suena en el equipo o la interpretamos en directo con alguno de los instrumentos de la casa, canta con entusiasmo. Pero con estas melodías no ofrece más que un educado chillido aquí y allá, tal vez un silbido superficial y un batir de alas. No está impresionada.

No me imagino que los estorninos del siglo XVIII mostraran más interés que Carmen por *The Bird fancyer's Delight*, pero los camachuelos demostraron ser alumnos aptos para las melodías y aprendieron sus canciones con facilidad. Los camachuelos son unos pajaritos gordos y bonitos con capuchones negros como el azabache y lomos grises que contrastan con pechos inusuales de color naranja. En Alemania los capturaban en grupos y se les enseñaba a cantar para exhibirlos y venderlos. El método popular de los adiestradores profesionales consistía en mantener a los pájaros jóvenes en completo silencio y oscuridad, y a menudo sin comida, para que sus sentidos se formaran únicamente con las melodías que les enseñaban. Algunos adiestradores incluso cegaban a sus pájaros con pinchos de metal al rojo vivo. Esta «música por tortura», como la llamó el compositor David Rothenberg en su excelente *Por qué cantan los pájaros*, solía funcionar con los dotados camachuelos. El poema de William Cowper de 1788 «Sobre la muerte del camachuelo de la señora Throckmorton» lo atestigua:

Y aunque por naturaleza era mudo
o solo bendecido con un silbido,
expresaba, por estar bien enseñado,
del flageolet o la flauta todos los sonidos.

Los que sobrevivían al maltrato y cantaban bien alcanzaban altos precios en las tiendas. Star, que con sus retazos de imitaciones solo valía unos pocos kreuzer, habría sido considerado un chapucero musical en comparación. Al menos a primera vista.

Entre los pájaros que solían criarse para el canto, solo los estorninos y los minás eran verdaderos imitadores. Es una distinción importante. La mayoría de los pájaros cantores poseen una capacidad heredada para aprender el canto propio de su especie, generalmente el macho, sobre todo durante la temporada de reproducción. Con este canto primaveral proclama que está listo para reproducirse; un canto fuerte

y exuberante ayuda a atraer a la pareja, así como a declarar y defender el territorio de anidación. Si paseamos por el bosque con un ornitólogo en la estación adecuada, este podrá identificar los pájaros invisibles en los frondosos árboles basándose únicamente en su canto. La mayoría de los paseriformes aprenden el canto de su especie en su juventud, por lo que están preparados para la temporada de cría al año siguiente de su nacimiento. En otoño podemos oír a los jóvenes machos de especies vocales como el pinzón doméstico, el gorrión de corona blanca y el gorrión gorgiblanco interpretando versiones vacilantes de sus cantos, empezando a practicar para la primavera. Sonidos agradables. Para la mayoría de estos pájaros existe un margen de aprendizaje: si no aprenden el canto de su especie durante el primer año de vida, es poco probable que lleguen a aprenderlo nunca. Algunas especies criadas en cautividad serán capaces de reproducir una versión de su canto, normalmente no muy buena, pero muchas necesitan la enseñanza en vivo que reciben en la naturaleza de los machos adultos. Si a los pájaros cautivos se les presenta un canto que no es de su especie durante este margen de aprendizaje, algunos lo aprenderán en lugar del propio, lo que significa que para algunas especies el canto es adquirido, no innato. Presentan una tendencia heredada a aprender aquel al que están más expuestos cuando son muy jóvenes, tal y como hicieron los pinzones domésticos adiestrados, siempre que se encuentre en el rango vocal que es el habitual de su especie.

Es algo muy distinto del verdadero mimetismo que observamos en los estorninos. Los imitadores tienen un canto único de su especie (que en el caso del estornino incluye una larga serie de silbidos tipo tetera, chasquidos y chillidos que muchos se muestran reacios a denominar canto), pero hacen algo más: también imitan los sonidos de su entorno, sonidos novedosos e improbables muy alejados del habitual concepto de canto. Parece que seleccionan estos sonidos a voluntad; si intentamos enseñar a los estorninos sonidos y melodías de nuestra elección, ellos rechazarán algunos y se quedarán con otros. Son misteriosamente exigentes y, desde luego, no tienen en cuenta lo que

queremos que imiten. Meredith West pensaba que sus pájaros no habían aprendido ninguna de las palabras y canciones que les ponía en el casete hasta que descubrió que uno de ellos imitaba el siseo de la cinta de grabación entre las frases.

Este tipo de mimetismo real es poco común. Entre los paseriformes imitadores se encuentran los estorninos y los minás, los córvidos (arrendajos, cuervos, urracas, cornejas) y los sinsontes. Fuera de los paseriformes, los loros son los imitadores más famosos y dotados. Todas estas aves imitan a otros pájaros y animales, sonidos ambientales, motivos musicales y voces humanas. Aunque un camachuelo joven puede aprender a cantar en su impresionante gama nativa, a diferencia de un imitador, no puede imitar frases aleatorias y novedosas.

El mimetismo indica una mayor sofisticación en la relación con el sonido e implica una plasticidad del comportamiento y la conciencia que va mucho más allá de lo instintivo. Una nueva investigación de la Universidad de Duke sugiere que el cerebro de los loros presenta un patrón genético único. Los genes de la zona del cerebro asociada a la vocalización están rodeados por otra capa o «caparazón» de genes ultraespecializados en el reconocimiento y la creación de sonidos, un «sistema de canto dentro de un sistema de canto», como dicen los investigadores. Quizá ocurra lo mismo en el cerebro de otros imitadores, además de los loros.

Los humanos, siempre egocéntricos, advirtieron enseguida la capacidad de ciertas aves para imitar nuestra habla, lo que se convirtió en una de las primeras áreas de investigación vocal aviar. Plinio el Viejo tenía urracas además de estorninos. Reparó en que los pájaros deseaban aprender nuevas palabras y que una vez se fijaban en una, trabajaban y se afanaban hasta perfeccionarla. Es evidente que Carmen también lo hace. Una de las primeras frases que eligió imitar entre las que oye con frecuencia en casa fue «¡hola, guapa!». La

palabra *guapa* le salió raquítica, pajaril y extraña durante días, pero la repitió una y otra vez. Cuando consiguió perfeccionarla, la proclamó en voz alta con alegría, no con la timidez de cuando aún estaba ensayando el sonido. Plinio declaró que, si a una urraca le cuesta aprender una palabra, ¡sufre tal angustia por su fracaso que se muere del disgusto! Describió maravillosamente: «Se aficionan a pronunciar determinadas palabras y no solo las aprenden, sino que las aman y les dedican secretas cavilaciones sin ocultar su ensimismamiento […]. Es un hecho comprobado que, si la dificultad de una palabra les vence, esto les causa la muerte». ¿Secretas cavilaciones? Tal vez. Pero espero que Carmen no esté tan angustiada.

Aunque Plinio empezó a investigarlo en épocas muy tempranas, incluso después de siglos de estudio el mimetismo de las aves sigue sin entenderse del todo. No existe una teoría única que se aplique a todas las aves y hay elementos del mimetismo que desafían toda explicación. La teoría clásica de los estorninos es que los machos utilizan el mimetismo para impresionar a las hembras. Como estornino hembra, en teoría Carmen no es una imitadora o cantora dotada, pero después de vivir con ella puedo dar fe de que crea muchos de los mismos elementos del canto que los machos y que obviamente tiene capacidad de imitación. Sin embargo, lo que me sorprendió y alarmó fue que en abril de su primer año de vida Carmen dejó de vocalizar. Del todo. No solo dejó de silbar y de decir «hola, Carmen» y «ven aquí». También los demás sonidos. Me asusté. La mimé, le canté, obligué a Claire a apostarse con el violonchelo junto a la pajarera de Carmen para tocar sus suites favoritas de Bach, que siempre había acompañado con su canto. Nada. Preocupada por mi fracaso como cuidadora de estorninos, desarrollé dos teorías. Primero pensé que, como pájaro social, Carmen quizá estuviese deprimida sin la compañía de otros estorninos, que tal vez sus habilidades vocales y sociales se habían ido desgastando poco a poco y que yo había sido demasiado torpe para darme cuenta hasta que dejó de hablar por completo. Seguí pasando más tiempo con ella, añadí más espejos a su hábitat para que pudiera hacerse compañía con su propia imagen cuando estuviera

sola, le puse cintas de vocalizaciones de estorninos y la dejé escuchando su música *bluegrass* favorita cuando tenía que ausentarme. Nada. Ni un pío. Estaba tan simpática y mansa como siempre, pero se pasó casi tres meses sin emitir sonido alguno.

Durante ese periodo elaboré mi segunda teoría. Esta era la temporada en la que, de no vivir en casa, Carmen habría estado anidando. Aunque no tuviera pareja, ni nido, ni siquiera una caja-nido artificial, y aunque no pusiera huevos, podía afectarle el imperativo biológico de mantener su hipotético nido y sus polluelos a salvo guardando un silencio absoluto. Su pareja, de haberla tenido, se encargaría de las regañinas y los resoplidos necesarios para proteger el nido de intrusos o depredadores. El trabajo de Carmen consistía en estar quieta y callada. Concedí que esta era la hipótesis más probable, pero aun así parecía improbable. Si a Carmen le resultaba tan ajeno el proceso de anidación, ¿por qué iba a imponerse esta conducta? Por otra parte, ¿por qué no, si ella mostraba también otros cambios fisiológicos asociados a las estaciones? Sus patas se volvieron de un rosa más claro y su pico cambió de oscuro a un intenso amarillo dorado, ambos signos de preparación para la reproducción. ¿Quizá este silencio era simplemente estacional? Hice lo que siempre hago cuando el comportamiento de Carmen me desconcierta: me colgué unos prismáticos al cuello, cogí un cuaderno y salí al campo —en este caso mi barrio urbano— para ver qué hacían los estorninos en libertad. Por supuesto, los machos cantaban en plena gloria territorial y las hembras estaban escondidas en sus nidos, mudas como piedras. Eso me dio una humilde esperanza.

Finalmente, en julio, justo cuando empezaba a desesperar de volver a oír su voz, bajé a prepararme mi café matutino y oí: «¡Hola, guapa!». «¡Carmen!». Corrí hacia su pajarera, pero ella estaba indiferente, como si nada hubiese pasado. Entonces pronunció un silbido largo y discordante y a lo largo de los días siguientes recuperó su voz plena y enérgica. Eso ocurrió justo cuando sus polluelos ficticios habían dejado el nido, por lo que ya no tenía necesidad de mostrarse reservada y esconderse.

Si se busca bibliografía sobre la vocalización del estornino, se encuentran artículos con títulos como *Temporal and Sequential Organization of Song Bouts in the Starling* (Organización temporal y secuencial de los episodios de canto en el estornino). Este en concreto describe la función del mimetismo como pura atracción para aparearse y no menciona en absoluto las voces femeninas; todas las aves del estudio son machos. También en *Song Acquisition in Sturnus vulgaris*: *Comparison of the Songs of Live-tutored, Tape-Tutored, Untutored and Wild-Caught Males* (Adquisición del canto en *Sturnus vulgaris:* comparación de cantos en estorninos en cautividad adiestrados por personas, adiestrados por grabaciones, no adiestrados y estorninos capturados que antes estaban en libertad). Machos. Los métodos de estudio tienen su lógica: en la mayoría de las especies de paseriformes, las hembras se limitan a los chasquidos y reclamos y son los machos quienes interpretan el verdadero canto, por lo que, naturalmente, el estudio de los estorninos cantores se ha centrado en los machos durante la época en la que cantan más: primavera y verano, precisamente cuando las hembras, como me enseñó Carmen, guardan silencio. No es de extrañar que la capacidad vocal de las hembras no solo se subestime, sino que se desconozca casi por completo.

Hablé con Meredith West sobre ese sesgo de las voces femeninas de los estorninos en los estudios. El suyo es único, ya que más de la mitad de los pájaros participantes eran hembras. Fue puro azar: es difícil sexar las crías de estornino, y aceptaron para su estudio lo que les tocó. Toda una suerte. Aunque no era algo que West se propusiera demostrar, su trabajo reveló la extraordinaria destreza vocal de los estorninos hembra. Coincidió con mi hallazgo de que las hembras podían ser tan vocales y dotadas como los machos, sobre todo si están en un grupo social (como una familia) con el que quieren interactuar.

Tanto los machos como las hembras de estornino invitan a los investigadores a ampliar la explicación clásica del mimetismo. Es cierto que desempeña una función en el apareamiento y que el macho parece llevar la delantera en el uso del mimetismo con el fin de atraer a la hembra. Pero, una vez que el vínculo de la pareja está asegurado,

el mimetismo por ambas partes parece ser una forma de mantener la intimidad entre compañeros. A lo largo de las estaciones, el mimetismo continúa en ambos sexos, aunque los machos y las hembras a menudo se dividen en bandadas separadas; es una forma de conexión y pertenencia entre compañeros de bandada, de participación y conciencia ambiental. Estoy segura de que la comunicación y la conciencia de los estorninos, tanto machos como hembras, es más amplia de lo que creemos, pero son rasgos que difícilmente pueden estudiarse en el laboratorio ni tampoco en el campo, donde observamos los hábitos de los estorninos de forma intermitente. Solo es posible mediante el infrecuente privilegio de vivir en contacto constante con un miembro de su especie.

Carmen esponjada después de un baño, contemplando su mundo.
(Fotografía de Tom Furtwangler).

Hace poco Carmen aprendió un nuevo truco: maullar como el gato. A Delilah no le hizo ninguna gracia. Tom, Claire y yo nos miramos y Claire se encogió de hombros: «Se veía venir». Desde la habitación de al lado no podemos distinguirlos. La comida de Delilah está cerca de

la pajarera de Carmen. Desgraciadamente, eso significa que el maullido que Carmen ha aprendido no es un maullido dulce, ronroneante y satisfecho, sino el de una gata malhumorada que dice «¡dame de comer!», el de nuestra gorda Delilah cuando, apostada ante su cuenco, proclama su firme creencia de que es la hora del almuerzo. Como es habitual con un nuevo sonido, Carmen trabajó en él, lo perfeccionó y luego lo incorporó a su repertorio, es decir, a esos arrebatos en que canta una larga ristra de todos los sonidos imitados que conoce. Como hace con otros sonidos, selecciona el «miau» y lo pronuncia en momentos aparentemente aleatorios. Y también hizo algo más que, como de costumbre, nos llevó demasiado tiempo descubrir.

Tom fue el primero en darse cuenta. Un día entró en la cocina, Carmen lo miró y dijo: «¡Hola, Carmen!». Luego entró Delilah, y Carmen la miró y dijo: «¡Miau!». Al principio pensamos que era una coincidencia, pero ha pasado demasiadas veces, con demasiada constancia. Carmen nos saluda, a humanos y a gatos, en el propio idioma de cada uno.

Carmen ha aprendido que «hola, Carmen» es un saludo y lo utiliza como tal. Pero ¿qué pasa con ese «ven aquí»? Esta frase, en el contexto de la vida de Carmen, suele significar que vamos a salir juntas. Le abro la jaula, le digo «ven aquí» y le tiendo la mano. ¿Qué pasa esas veces que estoy en la habitación de al lado y oigo solo esa frase, «¡ven aquí!»? ¿Es una señal de deseo? ¿Quiere que vaya? No sugiero que Carmen entienda la estructura gramatical de las palabras, ni siquiera que las reconozca como palabras en comparación con los sonidos del entorno. Pero, considerando lo que me ha enseñado sobre la forma en que los estorninos entienden el contexto, es muy posible que haya aprendido la relación causa-efecto entre el sonido «ven aquí» y el resultado: mi presencia, lo que más le gusta del mundo.

Soy consciente de que puedo parecer exagerada. Estamos hablando de un pájaro y tal complejidad excede lo que imaginamos que los pájaros son capaces de hacer. Pero en realidad lo que estoy sugiriendo es análogo al perro que lleva su correa al dueño y lo mira expectante. La

correa equivale a la esperanza de un paseo. ¿Por qué no podría el «ven aquí» de Carmen equivaler a la esperanza de que Lyanda se acerque a la pajarera? Esta pregunta cuestiona los límites de lo que sabemos sobre la conciencia de las aves y su comunicación con los humanos, sí, pero ya es hora de que se plantee. Durante mucho tiempo el canto de los pájaros se ha considerado una función del apareamiento y la territorialidad. Pero la tierra y sus seres son increíbles, llenos de maravillas inesperadas. Es hora de dejar de lado nuestros manuales y escuchar a las propias aves.

La influencia de Carmen en mi incesante peregrinaje vital por el mundo natural es profunda. Ahora, cuando voy por el mundo, les digo «hola» a los estorninos que veo y también a los demás pájaros. Estoy tan acostumbrada a la simpatía de Carmen que casi espero que uno de ellos vuele hasta mi hombro y me devuelva el saludo. En su blog *Myth and Moor*, la autora, artista y folclorista Terri Windling nos recuerda que «muchas historias antiguas comienzan con las palabras "Hace mucho tiempo, cuando los animales podían hablar…", invocando una época en la que las líneas divisorias entre el mundo humano y el animal no estaban tan claramente trazadas como en la actualidad y eran más fáciles de cruzar». Quizá el corolario sería igual de bueno para iniciar un cuento. No «hace mucho tiempo, cuando los animales podían hablar», sino «hace mucho tiempo, cuando las personas sabían escuchar». Recuerdo mi ingenua idea inicial de conseguir un estornino para que su estudio apoyara mis teorías, la historia que creía que deseaba contar. Pero, cuando consigo acallar mi propia voz y limitarme a escuchar, descubro que Carmen se ha convertido no solo en parte de la historia sino en la *narradora*, susurrándome al oído, diciéndome lo que hay que escribir, hablar, cantar al mundo.

[16] La habría sacado para que leyese conmigo, pero, como muchos pájaros, Carmen sufre una especie de agitación confusa cuando se pone el sol. Los cuidadores de periquitos y de otros pájaros de compañía reconocerán el comportamiento: si cuando anochece no está segura dentro de su pajarera, se desorienta, choca con las paredes y ventanas por las que se mueve fácilmente durante el día y se asusta con facilidad. Nos aseguramos de que esté encerrada y segura en su pajarera al anochecer.

05

El estornino de Viena

Cuando Carmen era joven —capaz de volar pero todavía regordeta y cubierta de plumas grises—, solía explorar nuestra casa con valentía. Volaba por todas las habitaciones y le gustaba sentarse en lo alto de las estanterías, las lámparas o los candelabros y observar su entorno. Ahora viene cuando se la llama, a veces. Le tiendo un brazo y la llamo por su nombre y, aunque reflexiona brevemente si va a hacer o no lo que le pido, casi siempre se decide a mi favor. Cuando era una cría, Carmen no actuaba así.

Cuando a los pájaros cantores les salen las plumas, entre el nuevo plumaje se ven zonas del antiguo plumón aquí y allá; las últimas en caer son los pequeños mechones de encima de los ojos. En esa zona sobresale un poco de plumón como si fuese la frente de un anciano, lo que da a los pájaros jóvenes un aspecto entre adorable y malhumorado. Así que Carmen, con sus cejas al viento, me miraba desde lo alto de algún armario cuando llegaba la hora de acostarse. Yo levantaba el brazo en vano. «¡Vamos, Carmen! Baja». Ella se limitaba a mirar tranquilamente a su alrededor, como hacen los jóvenes. Finalmente, yo acercaba un taburete y me arriesgaba a encaramarme con los pies enfundados en calcetines. Cuando le acercaba la mano, Carmen se subía alegremente.

Nuestra casa se construyó en la década de 1920. Sus características más destacadas son las amplias molduras de madera de abeto y los techos altos y ventilados. La planta es circular: de la cocina al pasillo, al salón, al comedor, al zaguán y de nuevo a la cocina, con amplios arcos entre cada habitación. Cuando Carmen aprendía a volar, la ayudaba a practicar corriendo en círculos por la planta principal. Ella

me seguía volando, como una pequeña cometa. Cuando se cansaba (o me cansaba), hacíamos una pausa y se subía a mi hombro para descansar. Luego yo volvía a correr y ella reemprendía el vuelo.

Me seguía sin miedo a todas partes. Durante mi ducha matutina, revoloteaba desde la barra de la cortina hasta lo alto de mi cabeza. Cuando me lavaba el pelo con champú, se asomaba entre mis mechones para explorar la espuma, así que puse fin a esta práctica por miedo a que ingiriese jabón.

La Carmen adulta no hace nada de eso. Los pájaros jóvenes son ingenuos y exploran el mundo sin tomar precauciones. Esta es una de las razones de que la mortalidad sea tan elevada en los primeros meses de vida de las aves. Los pájaros adultos se vuelven más sabios y cautelosos, por una buena razón.

Cuanto más tiempo lleva Carmen con nosotros, más se ciñe a la rutina. Se siente cómoda y segura en la cocina, el comedor, mi estudio y, por supuesto, su pajarera. Si nos paseamos por otra zona de la casa, se pone visiblemente nerviosa y se me pega firmemente al hombro. Sin embargo, en general, no la veo más temerosa, sino más tranquila. Me encanta que, a su manera, se sienta como en casa, que haya creado su propio hogar dentro del nuestro, con sus propios caminos, rutinas y lugares confortables.

Cuando pienso en la historia de Carmen en nuestra casa —tanto física como auditiva—, siempre se mezcla con la de Mozart y Star. Vivo no solo con un pájaro salvaje, sino con *el pájaro de Mozart*. Todos los días cojo mi pluma y sonrío, como hacía Mozart, ante la iridiscencia y el parloteo de esta especie salvaje. Durante meses el poder de la visualización me trasladó a casa de los Mozart, donde Star, como Carmen, se habría instalado a su manera en sus vidas. Pese a la distancia temporal y cultural, probablemente la vida de Mozart con Star y la mía con Carmen tengan mucho en común. Sí, Mozart fue un genio de la música. Pero en términos prácticos somos dos escritores sentados ante nuestras mesas con un estornino en el hombro.

Al principio, cuando empezaba a interesarme la historia de Mozart y su estornino, me puse a estudiar guías de Viena y Salzburgo, así como

los tratados sobre la vida y la cultura de estos lugares. Intentaba recrear mentalmente las calles que recorría Mozart y las habitaciones donde vivía con el estornino. Estoy convencida de que, de alguna manera, la presencia de las personas en un hogar se conserva entre sus paredes para siempre. Aunque Carmen podía enseñarme mucho sobre cómo cualquiera, incluido Mozart, habría vivido con un pájaro tan singular, sabía que el hogar de Mozart guardaba más secretos si cabe. Como tantos peregrinos antes que yo, hice las maletas para ir a Viena. Primero encontraría la perfecta tarta Sacher. Después pasearía por las calles de la ciudad y por los pasillos del hogar de Mozart.

El 29 de septiembre de 1784 la joven pareja Mozart se mudó de sus estrechas dependencias en Graben a unos amplios apartamentos en Domgasse, justo a la vuelta de la esquina de la catedral de San Esteban, el estimado símbolo de Viena, cuya aguja se veía a kilómetros de distancia. En el carruaje, probablemente Star viajaba en una pequeña jaula junto al hijo de Mozart, Karl Thomas, de apenas nueve días de edad, envuelto en pañales. Hacía buen tiempo y, pese a los problemas de tener que mudarse con un recién nacido, Mozart y Constanze estaban de buen humor. Tenían un hijo sano y vivirían en unas magníficas dependencias en el tercer piso de un barrio codiciado. Además, estaban a tan solo unas manzanas de su anterior casa; un paseo de diez minutos, quizá un poco más si se viajaba en un carruaje cargado. Aunque los Mozart se mudaron con frecuencia durante su vida en Viena —catorce residencias en solo diez años—, la casa de Domgasse es la única residencia que sigue en pie. [17]

Der Mehlmarkt in Wein, el centro de Viena
en la época de Mozart. (*Bernardo Bellotto, 1760*).

Cualquiera que quiera entender este periodo de la historia y la cultura vienesas está en deuda con los singulares escritos del comentarista cultural Johann Pezzl, que entre 1776 y 1790 recopiló algunos de los únicos comentarios culturales (y oculares) que existen sobre el lugar y la época. En las semanas previas a mi viaje, estudié obsesivamente sus *Bocetos vieneses*. Pezzl dice que el tercer piso (lo que para nosotros sería el segundo, que en Viena se considera el tercero porque cuentan el sótano como primer piso), era el más caro pero también el más codiciado, otra razón de que los Mozart estuvieran encantados con su mudanza. La planta baja y el piso de encima eran indeseables por su cercanía al «polvo de la calle, el olor de los establos y las alcantarillas, y el ruido de los vehículos con ruedas que pasaban…». Pero por encima del tercer piso el alquiler volvía a abaratarse, porque, aunque el aire y las vistas eran mejores, «es más difícil trasladar las necesidades cotidianas como la leña o el agua a estas alturas celestiales, y, aunque el número de peldaños supone una reducción del alquiler, aumenta el precio que hay que pagar por la entrega de las

mercancías que se suben ciento cincuenta escalones diez veces al día». Así, «en los últimos pisos de los edificios de la ciudad, en las buhardillas y en los desvanes, anida la modalidad más pobre de sastres, copistas, doradores, copistas de partituras, talladores de madera, pintores y similares». La visión de Pezzl es tan política como pintoresca: «Estos pisos de la última planta suelen estar repletos de hordas de niños, cuyo número y constantes necesidades suelen preocupar al pobre padre en la misma medida que el hombre rico y distinguido del piso de abajo se preocupa por ser capaz de encontrar un heredero para su familia».

En nuestros tiempos modernos es difícil imaginar el horrible polvo que cubría la vida de todos los vieneses de la época de Mozart y que Pezzl describe como la mayor de las plagas. «Es el polvo seco de la tiza y la grava, irrita los ojos y provoca todo tipo de dolencias pulmonares. Los sirvientes, los recaderos, las peluqueras, los cocheros, los soldados, etc., que tienen que pasar mucho tiempo en la calle, mueren a menudo de neumonía, tisis o infecciones en el pecho […]. La peor situación se produce cuando, después de varios días cálidos, se levanta un vendaval […], el polvo penetra en la boca, la nariz y los oídos […], y los ojos lloran». Así pues, los Mozart estaban mejor situados en este piso de lo que imaginaríamos a primera vista desde nuestra actual perspectiva sin polvo. Estaban por encima del polvo y por debajo de los obreros.

Visité Viena y Salzburgo en otoño, justo después de la temporada turística, cuando menguan las multitudes, los precios bajan un poco, pero si todo va bien el tiempo es todavía agradable. La fortuna me sonrió; mis días en Austria fueron cálidos e idílicos. Incluso hoy, plagada de tiendas de suvenires y chocolates mozartianos para turistas, Viena sigue siendo mágica. El alma musical de la ciudad es palpable y auténtica.

Me gusta considerarme una viajera fácil, abierta al azar del viaje; pero

en las calles de Viena me encontré como suelo hacer en estas situaciones, aferrada a mi *Rough Guide* como Lucy Honeychurch a su *Baedeker*. El mapa de la guía me llevó al piso de los Mozart en Domgasse, que ahora es el museo Mozarthaus. Aunque Wolfgang y Constanze adoraban estas habitaciones en las que vivieron durante casi tres años, tuvieron que abandonarlas en 1787 porque el alquiler era demasiado elevado. En las décadas siguientes se alojaron allí varios arrendatarios y, aunque nadie sabe exactamente cuándo ocurrió, en algún momento el piso se subdividió en tres espacios habitables más pequeños.

En 1941 los políticos nazis supervisaron la adquisición del arrendamiento de uno de estos apartamentos de menor tamaño y crearon un modesto museo para conmemorar el 150 aniversario de la muerte de Mozart con motivo de la «Semana Mozart del Reich Alemán» celebrada en noviembre de aquel año. El historiador Erik Levi, en su libro *Mozart and the nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon*, cuenta que los nazis estaban especialmente interesados en explotar este aniversario, viendo la «accesibilidad universal» de la música de Mozart como un «vínculo emocional ideal entre los hogares y el frente». En última instancia, afirma Levi, Mozart fue más difícil de colonizar por los nazis que muchos otros compositores populares, ya que sus puntos de vista filosóficos y morales, abiertamente contrarios a la ideología nazi, estaban bien documentados en sus numerosas cartas.

No fue hasta 1976 que la ciudad de Viena adquirió el arrendamiento de todas las habitaciones de la Domgasse. Se restauró la disposición original y se creó un sencillo museo. A mediados de los años noventa, la organización del Museo de Viena esperó atraer más visitantes revitalizando la presentación de la antigua residencia de Mozart. Las habitaciones se restauraron con criterios de un comisariado moderno. Aun así, la reseña de la *Rough Guide* era poco entusiasta. Estaba impaciente por ver la casa y antes del viaje leí las páginas docenas de veces buscando un rayo de esperanza, pero no lo encontré. Esto es lo que dice la *Rough Guide:*

Lamentablemente […], pese a toda la historia, el museo es decepcionante. Un ascensor lleva al tercer piso y hay que atravesar dos plantas de facsímiles de manuscritos y retratos antes de llegar al apartamento en sí. Solo una de las habitaciones de Mozart conserva la decoración original de mármol y estuco […], no hay efectos personales del compositor y se respira muy poco ambiente.

Mi otra guía favorita, Rick Steves, no hizo nada para reavivar mis precarias esperanzas de la peregrinación al museo que había considerado el punto culminante de mi viaje vienés. Nótese que ambas reseñas comienzan con la misma palabra:

Lamentablemente, visitar este museo es como leer un libro de pie: en lugar de pasar páginas, se camina de una sala a otra. Casi no hay objetos reales.

Vaya por Dios. Pero yo había atravesado medio mundo para investigar estas mismas habitaciones, para ver cómo vivían Wolfgang y Constanze en Viena, y cómo Star encajaba allí. Me armé de valor y salí de la estrecha calle adoquinada, preparada para la decepción.

En cambio, me transformé. En verdad la entrada es un poco triste. Tras cruzar prometedoramente un arco de mármol, el mismo lugar donde se detenían los carruajes de las visitas mozartianas, la nueva zona de recepción recuerda a un Cineplex en miniatura. Hay una moqueta gris lisa, un guardarropa forrado de frías perchas metálicas (que se completa con un severo supervisor que nos exige nuestra bolsa) y una cafetería poco prometedora con sillas estilo Ikea y una máquina expendedora. No hay ni un centímetro de encanto a la vista. Pero, en cuanto se empieza a subir la escalera, que da al patio abierto, la moqueta moderna queda atrás, y luego llega la puerta de servicio y se entra en la primera habitación de los Mozart. Las habitaciones y los pasillos están limpios, pintados, y son lo bastante seguros como para que los niños de los sobreprotectores turistas modernos puedan merodear sin que sus cabecitas se queden atrapadas entre los barrotes de la barandilla. Sin embargo, las habitaciones donde vivía la familia de forma cotidiana apenas han cambiado desde la época de Mozart.

La crítica al museo en la *Rough* y otras guías creo que se refiere al concepto que ha regido su conservación. La norma aceptada al crear museos en las residencias de artistas y compositores famosos es

acondicionar las habitaciones a la moda de la época para crear un monumento a la vida imaginada del sujeto. Si el mobiliario original no existe (como ocurre en este caso), se consiguen muebles similares de época o buenas réplicas y se colocan en las habitaciones tal y como el conservador supone que los tenían los famosos ocupantes. Esto es lo que esperamos y disfrutamos. La filosofía de conservación más progresista de la Mozarthaus se basa en admitir que realmente no sabemos con certeza qué función tenía cada habitación para la familia Mozart. En lugar de imponer al público su propia visión, posiblemente errónea, los conservadores adoptan el enfoque refrescante y moderno de invitar a los visitantes a que se unan a ellos para imaginar cuál podría haber sido la finalidad de las habitaciones. Especulan en los comentarios expuestos en las paredes, pero las sugerencias están llenas de signos de interrogación: «Signo de interrogación a modo de invitación», lo denominan. *Estudio (?)*; *Dormitorio (?)*. En lugar de certezas, se nos ofrece un momento de visión creativa. «Aquí, visitante, estás en esta habitación, entre el susurro del aire que trae voces del pasado, arias que se elevan al techo. Estás aquí. ¿Qué te parece?».

En mi opinión, no es aburrido en absoluto. Lo encuentro desafiante, bonito y vital. Al deambular por las habitaciones durante horas, sentí que mi propia imaginación se dejaba llevar, abriéndose a unas posibilidades que habrían sido impensables en una exposición más tradicional. Porque, sin duda, la joya de este museo es el propio apartamento y los fantasmas susurrantes que lo habitan. Descubrí con alegría que este enfoque refleja la ruta que estoy tejiendo en torno a Mozart y su estornino, que cobra vida en estas habitaciones, aunque debe seguir llena de interrogantes esenciales.

En cada habitación se ha colocado un solo artefacto de época, sugerente de la vida en el lugar. Todas son piezas del siglo XVIII similares a las de los Mozart, aunque ninguna es original de la casa. Una mesa en el probable salón. Un único tenedor en la cocina. Entretanto, un miniaturista ha creado pequeñas réplicas en color marfil de todos los muebles que se sabe que pertenecieron a los

Mozart. Estos viven en una pequeña maqueta de la casa que se encuentra en la primera habitación, la del servicio, y se nos invita a asomarnos a su interior para ordenar los muebles mentalmente. El diseño del mobiliario es principalmente rococó y barroco, ya que las familias de clase media como la de Mozart rara vez tenían la casa amueblada totalmente en el estilo neoclásico de la época.

Los conservadores del museo ofrecen otro capricho lúdico en la pared que hay detrás de la casa de muñecas amueblada. Una pequeña estantería muestra un conjunto de estatuillas que representan a los principales personajes de la casa: Constanze, Mozart, Karl Thomas y una cuna con el bebé Johann Thomas Leopold, que nació en el piso en octubre de 1786 y vivió solo unas semanas. Las figuras son de resina roja o amarilla y tienen el tamaño de mi pulgar. Para mi gran sorpresa y felicidad, no solo habían representado a los seres humanos de la casa, sino también al perrito de los Mozart, Gauckerl, y a un pájaro en su jaula: el estornino de Mozart. Me incliné y observé entusiasmada el pequeño pájaro amarillo. La estatuilla no se parece demasiado a un estornino, pero eso no importa. Me encantó ver que Star no era solo mi obsesión idiosincrática, sino que formaba parte de esta narración moderna de la historia de Mozart.

El propósito declarado de las estatuillas es ayudarnos en nuestro deambular imaginativo por el piso. En cada habitación, las figurillas de los personajes que probablemente la utilizaron están colocadas en fila en un estante estrecho junto al comentario de los conservadores. Por ejemplo, Wolfgang y Constanze están en el salón. La pareja y los dos niños, que probablemente dormían en la misma habitación que sus padres, están en el pequeño dormitorio. Gauckerl está prácticamente en todas partes. ¿Y Star? Imágenes de la vida de Carmen en mi propia casa se sucedieron en mi imaginación y fue como si aquella estatuilla del pájaro volara de su estante como un estornino de tamaño natural y se posara en mi hombro. Con esta insólita guía me paseé de habitación en habitación, formulando la pregunta: «¿Por dónde volabas?».

Empecé por las dependencias de la servidumbre, donde se guardaban los artículos de limpieza, la leña, y donde estaba la cama de la criada; la habitación es estrecha, pero luminosa. No está claro dónde dormía el criado de Mozart, Joseph, que probablemente vivía con la familia. Quizá de noche desenrollaba un colchón en el vestíbulo o en la cocina y lo volvía a enrollar durante el día (en cuanto a eso, en invierno habría salido ganando respecto a los demás sirvientes e incluso a la familia, porque su cama estaba más cerca de la estufa de leña, el lugar más cálido y la única fuente de calor de la gélida casa). Aquello era la Ilustración, no un episodio de *Downton Abbey*. Hasta en los hogares más ricos, la relación con los sirvientes era más informal que en la venidera era victoriana, aún a cien años de distancia. La cocina original fue demolida hace tiempo para permitir la instalación de un ascensor; no para la exposición, sino para los modernos residentes que viven en los otros pisos. El resto del edificio sigue cumpliendo su función original; en el piso de arriba, en las habitaciones de cuatrocientos años de antigüedad situadas encima de las exposiciones, viven varias familias.

Pasando por el cuarto de los sirvientes (objeto de época: candelabro de hierro forjado), un pequeño comedor (frutero de porcelana) y lo que probablemente era una especie de habitación de invitados (silla sencilla de madera), el piso se abre al espacio más grande y soleado de la planta, que probablemente era el salón. Los conservadores han colocado en el centro una mesa de juego de la época de Mozart; una mesa de billar habría sido demasiado grande, aunque a Mozart le encantaba el billar. Es probable que esta sea la sala donde se celebraban fiestas, bailes y actuaciones musicales, con sillas reorganizadas para los invitados y los músicos según la ocasión.

Las habitaciones avanzan en una especie de L, y en el extremo del apartamento se encuentra la puerta de un pequeño dormitorio con una ventana que da a la aguja de la catedral. El techo de esta habitación

está cubierto de gruesos estucos dorados y tallados con flores, flores de lis y querubines, más adecuados para una mansión aristocrática que para estas habitaciones de clase media. En la década de 1720 el piso fue propiedad del maestro estucador Albert Camesina, que trabajaba para la corte imperial, y fue él quien añadió este exquisito techo. Los estucadores del calibre de Camesina no se consideraban simples constructores, sino que eran muy respetados como hábiles artesanos. (En la época de Mozart el piso se llamaba Casa Camesina; más tarde, se conoció como Casa Fígaro en honor a la famosa ópera que se compuso bajo su techo). Imagino que fue este techo lo que hizo que a Mozart le gustara tanto el alojamiento. Podía tumbarse y dejar que la música de su mente y las tensiones de sus nervios se fundieran en las imágenes que veía sobre su cabeza. Allí se sentía tranquilo, bohemio y un poco rico.

Había estado buscando el pájaro en las pequeñas agrupaciones de estatuillas que precedían cada habitación. Pero, tras la primera figurilla del principio que reconocía la existencia de Star y la promesa de que se repetiría a lo largo de la exposición, no encontré ninguna otra del pájaro. Le pregunté al guía; rio de buena gana, pero no parecía compartir mi curiosidad por el estornino. (Más tarde llamé a la sociedad histórica. ¿Se sabía dónde podría haber estado la jaula del pájaro? Nadie estuvo dispuesto a aventurar una teoría).

Finalmente llegué a la última habitación. Entre el salón y el pequeño dormitorio hay un amplio *Estudio (?)*. Probablemente eso había sido. Aireado, luminoso, con espacio para un piano de cola, un violín, una viola y el trasiego de niños, sirvientes, estudiantes, músicos y un perro. Era la sala de trabajo perfecta. Y fue aquí donde el pájaro espectral en mi hombro esponjó por fin sus relucientes plumas.

Para que Carmen pase el mayor tiempo posible fuera de su recinto, suelo llevarla a mi estudio mientras trabajo. Hay que prepararse un poco. Cierro las ventanas altas, por supuesto. Luego escondo todo lo

que no quiero que mordisquee, picotee, robe, golpee, pise o cague. Si es invierno, apago el radiador y lo cubro con una manta para que Carmen no aterrice en él y se queme las delicadas patitas. (Las lesiones o infecciones en las patas son una causa habitual de muerte entre las aves cautivas, y las patas de Carmen son algo que vigilo cuidadosamente, proporcionándole perchas naturales de anchura y rugosidad variadas). Cuando la habitación está preparada, coloco una toalla de papel al alcance de la mano (para limpiar rápidamente los excrementos), encierro a Delilah en la habitación de Claire y luego bajo a abrir la pajarera de Carmen para que vuele hasta mi hombro. Desde que llegó a la edad adulta desconfía del hueco de la escalera, así que camino despacio y le susurro tranquilizadoramente mientras subimos. Una vez dentro de mi estudio, se siente cómoda. Esta es su habitación favorita. ¡Hay tanto que hacer! ¡Tantas maneras de molestarme!

Carmen supervisa la escritura de *El estornino de Mozart*.
(*Fotografía de Tom Furtwangler*).

Carmen se pone inmediatamente a trabajar con el ordenador. Le

encanta subirse a mis manos mientras escribo, pero sobre todo le encanta aletear, saltar y corretear por el teclado. Intenta meter el pico entre las teclas y el tablero (otro ejemplo de su conducta de exploración), y me preocupa que un día salte una tecla o se electrocute. Es difícil creer que sus juegos con el ordenador sean fruto de la casualidad. Añade letras a los documentos, modifica los correos electrónicos, los borra y los envía antes de que estén terminados. Le «gustan» las publicaciones de Facebook. De vez en cuando su edición ha mejorado una frase, eliminando uno de los adverbios superfluos a los que soy propensa. A veces me detengo a observar el movimiento de sus plumas irisadas y sus ojos brillantes e inteligentes. Al cabo de un minuto, se vuelve a mirarme como si dijera: «¡Ejem! ¡Sigue tecleando, por favor! ¿Cómo voy a estropear tus penosos intentos de trabajar si no haces nada?».

Cuando Carmen se cansa del ordenador, recurre a su segundo juego favorito en el estudio: encontrar algo peligroso y robarlo. A saber cómo, intuye inmediatamente que quiero quitarle algo con lo que está jugando y, cuando intento cogerlo, vuela burlona fuera de mi alcance. He aprendido que cuando encuentra chinchetas, gomas elásticas u otras cosas para jugar que podrían matarla si decide tragárselas, mi mejor táctica es la psicología inversa. Me muestro despreocupada y luego finjo que me interesa otro pequeño objeto brillante, algo inofensivo como un clip grande que no se pueda tragar. Cuando Carmen se acerca a investigar, lo tapo y le digo que no puede cogerlo. Esto casi siempre la empuja a tirar la chincheta de la muerte y tratar de agenciarse el clip. Me picotea los dedos, encaja el pico entre mis nudillos para separarlos y grazna con rabia «¡ven aquí, ven aquí!» hasta que consigue su premio (siempre hace imitaciones cuando se agobia). Si finjo que quiero recuperar el clip, me lo quita y monta guardia.

Para mantener a Carmen ocupada sin que corra riesgos, le he preparado una pequeña caja de juguetes en mi estudio, como hice con Claire cuando era pequeña. En realidad, la de Carmen es más bien un cuenco de juguetes. Contiene sus objetos favoritos: clips, pinzas para

el pelo, notas adhesivas de varios tamaños y colores, botones, un envoltorio de chocolate arrugado, un cacahuete con cáscara, una bolsita de té con hilo y etiqueta. Cada día renuevo mi vana esperanza de que se entretenga con estas cosas mientras yo escribo algo. Pero el problema con Carmen es que no solo quiere jugar con ellas, sino que quiere que yo también me una al juego. Tengo que ponerlas cerca, en mi escritorio, justo a la derecha de mi codo, donde ella puede elegir una y «matarla» sacudiéndola de un lado a otro y luego golpeándola brutalmente contra la mesa, un comportamiento que muestra desde que era muy joven; le gusta especialmente atacar trozos de papel de esta manera. Lo tuve presente mientras estudiaba a los estorninos en libertad y vi que el comportamiento era el mismo cuando un pájaro capturaba un insecto, especialmente si tenía las alas grandes, como una libélula o una polilla. El estornino golpeaba el insecto contra el suelo hasta que se deshacía de la mayor parte de las alas; después se comía el manjar sin alas. (Carmen nunca ha tenido la oportunidad de atrapar nada con alas grandes, como una polilla o una mariposa, pero, si un bichito vuela cerca de ella, me sorprende la rapidez con que lo atrapa con su pico y se lo traga. Es, y siempre será, un pájaro salvaje). Cuando Carmen ya ha matado todos sus juguetes, debe enseñármelos uno a uno saltando sobre mi hombro, donde puede dejar caer un clip por el interior mi camisa o dejarme una nota adhesiva pegada al pelo.

Después de aproximadamente una hora llega mi momento favorito con Carmen. Al no encontrar nada más con qué jugar, cuando ya ha pasado bastante tiempo leyendo libros por encima de mi hombro y pasando páginas que yo no quería pasar, y después de haber terminado toda su correspondencia por correo electrónico, Carmen se me acomoda en el hombro, en el pliegue del brazo o en el regazo, contra mi vientre; redondea el suave pecho, esponja y desesponja las plumas y se queda inmóvil. A veces cierra los ojos, otras simplemente descansa, completamente en paz. Puede que emita un pequeño sonido de satisfacción, que nunca oigo en su jaula. Es un suspiro, reservado para estos momentos de sereno acurrucarse. Si me quedo quieta, puedo notar los rápidos latidos de su corazón. Nunca me cansaré de

estos momentos. Comodidad, descanso y consuelo inesperado, fácilmente compartidos entre dos seres surgidos de ramas en apariencia muy distintas del árbol taxonómico.

Imagino momentos como estos compartidos entre Wolfgang y Star. Estoy segura de que eran habituales. Es tentador suponer que en un respetable hogar del siglo XVIII el pájaro aguardaba decorativamente en su jaula de estilo rococó e interactuaba con los humanos de la casa solo cuando tomaba sus lecciones de flageolet desde la percha. Pero a los pájaros de la época se les permitía salir de sus jaulas y formar parte de la vida cotidiana con mucha más frecuencia que en nuestros días. Mientras que los típicos pájaros de las actuales tiendas de mascotas no se crían entre humanos, los vendedores europeos del siglo XVIII robaban los pájaros de sus nidos cuando eran polluelos (ay, como Carmen) y los criaban en un entorno doméstico. Estas aves estaban acostumbradas a la presencia humana, eran muy mansas, sabían volar por una habitación sin chocar con las cosas y, en general, eran buenas mascotas para la familia. Entonces, como ahora, el nivel de interacción social real variaba según la especie de pájaro. Los pinzones y los canarios son domesticables, divertidos y cantan muy bien, pero siempre serán un poco asustadizos. Las especies con mayor plasticidad de comportamiento —aves como los loros, los estorninos y los minás (los imitadores, sobre todo)— son capaces de mucho más.

Por lo que sabemos, Star fue el primer pájaro que Mozart trajo a su hogar de casado, pero convivió con muchos otros animales a lo largo de su vida. Una guía de campo de los animales de la familia Mozart incluiría a Bimperl (la perra de su infancia), varios canarios y el viejo caballo que trajo de Salzburgo a Viena, al que llamaba cariñosamente Kleper, o «jamelgo». Todos los Mozart respondían a sus mascotas con un vivo afecto. Cuando viajaba por Europa, el joven Mozart enviaba a casa cartas con noticias, que culminaban con mensajes para la *spaniel:* «¡Cubre a Bimperl con mil millones de besos, tira de su esponjosa cola

por mí cien veces y ahuécale el pelaje hasta que ladre!».

Star y Gauckerl, al igual que otros animales de compañía de la época, participaron de un cambio radical en la actitud de los humanos hacia los animales. A lo largo del siglo XVIII seguía predominando la creencia de que todos los organismos habían sido creados por Dios para el placer o la edificación del ser humano. Los pájaros cantan para nuestro deleite. Las vacas salpican el paisaje para inspirar sentimientos de serenidad y, por supuesto, para alimentarnos. Incluso las criaturas aparentemente nocivas son una muestra de la sabiduría divina y el amor de Dios por el hombre: las malas hierbas existen para fomentar el trabajo humano y el movimiento de nuestros cuerpos por motivos de salud; los piojos nos incitan a lavarnos.

Antes del siglo XVIII las relaciones del hombre con los animales eran en gran medida utilitarias: alimentación, transporte, trabajo e investigación científica. Aunque la aristocracia podía tener animales exóticos, no era algo habitual entre la burguesía. Con René Descartes al frente de la filosofía racionalista del momento, se consideraba que solo los humanos estaban imbuidos de conciencia, mientras que los animales eran «autómatas» descerebrados incapaces de pensar o sufrir. Descartes comparaba sus gritos durante los estudios científicos o la matanza con el chirrido de una puerta sobre sus bisagras, nada más.

La filosofía cartesiana había arraigado en las ciencias emergentes, especialmente en la medicina, donde se utilizaba para justificar horribles investigaciones quirúrgicas con animales vivos.

Fue en parte como respuesta a Descartes que Rousseau publicó su *Contrato social* en 1762, solo doce años antes de que Mozart conociera a Star. Rousseau nació calvinista y se convirtió al catolicismo en su juventud; sin embargo, acabó creyendo que la más alta percepción de la verdad religiosa no era revelada, sino «natural», y que se encontraba en el esplendor y la armonía de la naturaleza. Los animales no eran simples trabajadores del campo divino, sino ventanas al carácter y la obra de Dios. Rousseau paseaba por el campo en busca de paz mental y espiritual, y allí, entre la simple quietud de las plantas y los movimientos de los pájaros, experimentaba una

«unidad de todas las cosas» que anticipó el movimiento ecológico moderno. Su obra sobre los animales es un rechazo frontal a Descartes. Los animales pueden ser o no ser racionales, pero son claramente sensibles; pueden sufrir y, por tanto, merecen que los humanos los traten con amabilidad. En el *Contrato social* Rousseau sentó las bases filosóficas de una continuidad entre la conciencia humana y la animal cuando escribió: «Todo animal tiene ideas, puesto que tiene sentidos; incluso combina esas ideas en cierto grado, y es solo en grado que el hombre difiere, en este aspecto, del bruto».

La visión rousseauniana de la naturaleza inspiró en gran medida la interacción entre el hombre y los animales en la época de Mozart, cuando se popularizaron los animales de compañía en los hogares de las clases media y alta: perros y pájaros en particular. (Como cazadores de ratones, los gatos se consideraban animales de trabajo y eran más frecuentes en las clases bajas y agrícolas). Los animales domésticos se incorporaron, más que nunca, al hogar y a la vida cotidiana, y fue eso —el contacto diario directo con los animales por parte de la gente corriente—, más que cualquier argumento académico o moral, lo que minó a Descartes. La gente que convivía con animales vio claramente que poseían una conciencia digna de consideración humana. Tener animales en aquella época suele interpretarse como algo meramente decorativo, pero en realidad Mozart y su estornino formaban parte de un gran puente filosófico que iba de la desastrosa falta de consideración ética por los animales hasta los sólidos argumentos evolutivos a favor de la conciencia animal en la obra del siglo XIX de Charles Darwin y George Romanes, que con un lenguaje científico defendieron la continuidad entre humanos y animales, tanto física como mental. Junto con el *Contrato social* de Rousseau, su trabajo dio lugar a un movimiento a favor del trato humano hacia los animales, y finalmente a la defensa de su bienestar.

Sin embargo, sería un error confundir este reconocimiento de la conciencia animal con una visión ecológica moderna de los animales salvajes en la naturaleza. Rousseau era un pensador de la Ilustración, pero romántico hasta la médula; para el público en general, la visión

rousseauniana de la bondad, el orden y la armonía de la naturaleza se traducía en una sensibilidad idealizada, domesticada y ajardinada, que se veía reflejada en la cría de sus animales domésticos.

Al igual que se intentaba que el canto de los pájaros autóctonos se ajustase a lo que los humanos consideraban una estructura musical adecuada, sus jaulas se ajustaban al gusto arquitectónico del momento. Las mejores jaulas solían ser de caoba, con accesorios de plata o latón y numerosos nichos y torretas demasiado pequeños para que un pájaro pudiera entrar. Eran difíciles de limpiar, estaban decoradas con pintura tóxica y repletas de clavos expuestos, creadas más para adornar que para la salud de las aves. Eran populares las jaulas diminutas y portátiles que permitían llevar a los pájaros cantores de una habitación a otra, una versión idílica del radiocasete del siglo XVIII. (No creo que los Mozart tuvieran una de esas jaulas, pues ya había mucha música en la casa).

Gran parte de lo que sabemos sobre la ornitología del siglo XVIII se basa en el estudio de los retratos. En este periodo los retratos profesionales muestran regularmente a mujeres y niños con pájaros de compañía fuera de sus jaulas. Los pájaros aparecen encaramados a los hombros de sus cuidadores, sentados sobre sus dedos, jugando con las cintas de sus trajes, comiendo de su mano o del extremo de un palo (como los palos para remover café de Starbucks que utilicé para criar a Carmen). Todos estos comportamientos implican horas de vuelo libre diario; los pájaros que suelen estar enjaulados no son lo bastante mansos ni dóciles para interactuar con sus cuidadores con tanta delicadeza e intimidad. Cualquier pájaro, incluso el criado por un cuidador personal, se vuelve receloso de las personas cuando se lo deja solo en una jaula. En el estudio moderno de Meredith West, los pájaros criados por un cuidador que se mantenían en el porche en lugar de en la casa perdían su docilidad entre humanos. Pero en estos retratos vemos a una adolescente y a un colorido pinzón en la misma

silla, mirándose con desenvoltura y familiaridad; a un niño y una paloma sosteniendo sendos extremos de una serpentina de seda; a una mujer en un salón tocando el piano para un pinzón que la mira desde la puntera de su zapatilla de seda. (La mujer del retrato parece distante, aburrida, desesperada por divertirse, como les ocurría a muchas mujeres inteligentes de clase alta).

En este tipo de cuadros, todos los seres humanos aparecen con sus mejores galas: se ha frotado a los niños hasta dejarlos relucientes, las niñas llevan faldas con espumosas capas de pálida seda. Los hombres no suelen aparecer en los retratos con pájaros a menos que se trate de un retrato familiar y el pájaro esté entre los niños. Social y artísticamente, el pájaro representa la sensación de placer inocente, por lo que pertenece al ámbito infantil y juvenil. Los retratos transmiten la atmósfera de un edén anterior a la caída, un verdadero jardín de las delicias para la juventud. Mozart era un hombre, por supuesto. Pero que en los retratos no se vean hombres relacionándose con pájaros no significa que no lo hicieran en la intimidad de sus hogares. Y Mozart, como bien sabemos, era una *rara avis*.

Mujer elegante con miniatura. Un canario fuera de su jaula la observa mientras ella contempla, insegura, la carta y el retrato en miniatura de su amante. (*Michel Garnier, circa 1790*).

Hay una razón de que no haya encontrado un retrato de esta época donde aparezca un estornino. Tanto los pájaros como los retratos de familia simbolizaban la clase social. Los loros exóticos y los canarios bien adiestrados eran caros e indicaban cierto estatus. Los estorninos eran pájaros comunes, autóctonos, que cualquier campesino podía coger de un nido. En una tienda costaban unos pocos kreuzer, por lo que no eran aptos para el retrato. Es muy ilustrativo que Mozart, tan consciente de su estatus, eligiera un estornino como mascota: muestra no solo que quería un pájaro, sino que quería este pájaro en concreto.

¿Dónde sitúa todo esto a Star en la Mozarthaus? Para Mozart, solo podía haber una respuesta: en el estudio. Donde estaba la música.

Donde era posible observar, silbar, coquetear con Star. Donde el pájaro podía unirse a la música, molestar al maestro, pulsar las cuerdas del violín, picotear la pluma, volcar el frasco de tinta. Los Mozart siempre hicieron su propia música, su propia vida bohemia. La elegía que Mozart compuso tras la muerte de Star muestra una comprensión tan profunda de la personalidad del estornino, un conocimiento tan personal del pájaro que sin duda ambos vivieron en estrecha proximidad. «Era travieso, alegre y contento…». Si por mí fuera, ubicaría la pequeña estatua amarilla de Star en el estudio de la Mozarthaus.

¿Se aventuró Star más allá del estudio? Es poco probable. Seguramente los criados no tenían tiempo para esas tonterías. En el salón, Star podía defecar en la fina superficie de fieltro de la mesa de juego o alterar la partida de *whist* robando una carta. Los invitados no habrían apreciado la caca del estornino en su pelo recién rizado, como tampoco lo aprecian mis invitados en la actualidad. (Si Carmen está fuera de su pajarera cuando tenemos invitados, les ofrecemos «camisetas de las cacas», prendas viejas donde Carmen puede defecar sin que la ropa de las visitas se resienta). Además, los estorninos se encariñan con un lugar conocido. Al igual que Carmen con su pajarera y alrededores, Star probablemente era feliz cerca del alegre estudio de Mozart.

Cuando pienso en el horario y la carga de trabajo diario de Mozart se me corta la respiración. Su producción es casi inconcebible. En 1784, el año en que él y Constanze se trasladaron a la Casa Camesina, escribió seis conciertos para piano, un quinteto para piano, un cuarteto de cuerda, dos sonatas para piano, dos conjuntos de variaciones para piano y docenas de composiciones más breves. En 1785 compuso tres conciertos para piano, dos cuartetos de cuerda, un cuarteto para piano, una sonata y la *Fantasía en do menor para piano*, la *Maurerische Trauermusik* (Música para un funeral masónico), escenas

operísticas para trío y cuarteto vocal, varias magníficas canciones de salón y arregló la *Misa en do menor* como parte de una cantata. Nos lo imaginamos, como a la mayoría de los escritores, pintores y otros artistas, trabajando en un ambiente de tranquilidad y reclusión, con su obediente esposa haciendo callar a los niños y protegiendo la intimidad de su genial marido. En la casa de Mozart, nada podía estar más lejos de la realidad. Constanze era una compañera muy querida para Wolfgang, pero, como escribe Volkmar Braunbehrens en su magnífica biografía *Mozart in Wien (1781-1791)*, no era «una buena ama de casa que se pasaba todo el día lavando ropa, cocinando y manteniendo a los niños alejados de su marido para que este pudiera trabajar con tranquilidad. La casa de Mozart era ruidosa y movida, pero no tanto por los hijos, que desempeñaban un papel menor, sino por la música —alumnos, conciertos y ensayos— y por la propia necesidad de Mozart de vivir en movimiento constante: conversaciones, risas, visitas que a menudo eran huéspedes de la casa…».

Sabemos que la casa de los Mozart estaba llena de música. Wolfgang recorría Viena, sí, pero también pasaba horas en casa componiendo, tocando, enseñando. Se dice que, cuando pensaba, hablaba en voz alta para sí mismo en recitados operísticos. Constanze tenía una voz espléndida y cantaba mientras tejía encajes, cosía o jugaba con los niños. En el verano de 1788 el cuñado de Constanze, Joseph Lange (que se había casado con Aloysia, la hermana mayor de Constanze y objeto de la temprana pasión romántica de Mozart), llevó a un grupo relacionado con el mundo del teatro, entre ellos dos actores daneses, a casa de los Mozart. Tenemos esta maravillosa anotación en el diario de uno de los daneses, un atisbo de la vida hogareña de Mozart:

> Allí pasé la más feliz hora musical con la que se me ha honrado. Este pequeño hombre y gran maestro improvisó dos veces en un pianoforte de pedal ¡tan maravillosamente! ¡Tan maravillosamente que casi me perdí! Entrelazó pasajes dificilísimos con temas preciosos. Su esposa cortaba plumillas para el copista, un alumno componía, un niño de cuatro años se paseaba por el jardín y cantaba, ¡en fin, todo lo que rodeaba a este hombre espléndido era musical!

Quien escribió el diario era un invitado enamorado y Wolfgang seguramente se tomó un momento para lucirse, pero casi todos los informes de la vida cotidiana de los Mozart son similares: caos musical y doméstico, y el compositor feliz en él. Estaban los niños que Wolfgang adoraba, y el perro, y las idas y venidas de los estudiantes. Mozart impartía clases a las alumnas en sus propias casas, siempre acompañados como era la costumbre, pero los alumnos varones acudían a su estudio y los jóvenes especialmente dotados se quedaban durante meses, quizá un año, viviendo allí como uno más de la familia. Mozart no solo se las arreglaba para componer en medio de todo ese caos, sino que, según todos los informes, lo prefería. El ruido de fondo y el bullicio lo empujaban a trabajar. Se dice que cuando Wolfgang pensaba en la música mientras componía, sus acciones externas cambiaban poco, pero algo en su semblante se volvía por un momento un poco distante, como si escuchara el canto de un pájaro lejano, antes de que la pluma volviera a acelerarse. Star no habría sido ninguna distracción, al menos no inoportuna, sino más bien una parte de aquel caos espléndido, esencial, casi divino.

Leopold solo visitó una vez a Wolfgang y Constanze después de su boda. Llegó en marzo de 1785 para una estancia de diez semanas, preparado para horrorizarse ante el estado de la casa y del matrimonio. En cambio, quedó impresionado por la economía de Constanze y cautivado por la vivacidad de su hogar. Escribió a Nannerl, que se había quedado sola en Salzburgo: «Es imposible describir el ajetreo y el bullicio. Desde mi llegada, se han llevado el piano de tu hermano por lo menos una docena de veces al teatro o a otra casa». Eso sucedía constantemente: el quisquilloso maestro prefería su propio instrumento para las actuaciones, por lo que lo trasladaban cada dos o tres días.

A principios de ese año, Mozart compuso un conjunto de cuartetos para su amigo y mentor Joseph Haydn y estaba ansioso por conocer la

opinión del maestro antes de aventurarse a dedicarlos formalmente. En el apartamento de Domgasse, durante la estancia de Leopold Mozart con Wolfgang y Constanze, se interpretaron los cuartetos en una pequeña fiesta para Haydn; Wolfgang tocó la viola y el propio Leopold el primer violín. Después Haydn le diría a Leopold: «Le juro ante Dios y como hombre honesto que su hijo es el mejor compositor que he conocido en persona o por nombre» (y en una extraña abdicación a la simplicidad del museo Mozarthaus, estas palabras están pintadas con la caligrafía de la época en la pared del salón). Imagino el rostro enjuto de Leopold con su permanente mueca de ansiedad, como una oscura versión de la sonrisa de la Mona Lisa. Sin embargo, seguro que no pudo ocultar el placer que sintió al oír semejante cumplido.

Fue una noche gloriosa para Mozart. A Haydn le encantaron los cuartetos, su padre estaba orgulloso, en el salón brillaban las velas y se oía el frufrú de los brocados. Me acerqué a las ventanas de la habitación abierta y soleada, con vistas a un estrecho callejón peatonal empedrado, bonitos edificios y mi pequeño café favorito, lejos del bullicio de Graben, rodeado de petunias rosas de otoño. Cerré los ojos y escuché la música.

Si mis sospechas son correctas, aquella noche hubo algo más en la oferta musical, además de la instrumentación habitual del cuarteto. El estudio de Mozart y, si estoy en lo cierto, la jaula de Star, estaban a tan solo una habitación de distancia. Un aclamado neuropsicólogo escribió que «solo los humanos tienen una inclinación natural, o innata, por la música». Leí esto en voz alta en la mesa de la cena y todos se rieron. Era evidente que aquel científico nunca había vivido con un estornino. Cuando hay música en vivo en nuestra casa, Carmen es constitucionalmente incapaz de guardar silencio. Salta, revolotea y se pone a cantar con toda la exuberancia de un estornino. Cadencias silbadas, gorjeos, «¡hola, Carmen!, ¡hola, guapa!». Sonidos de tapones de vino, más silbidos. Extravagancia natural, alegría.

Tiene muchas oportunidades. Claire es una excelente intérprete que todos los días toca el violonchelo durante horas, pero también el

piano, la mandolina y la guitarra. Yo toco el arpa celta y un poco de violín y piano. Tom…, bueno, Tom toca el cencerro. Por lo general, nos deleitamos con la participación de Carmen, que es un elemento musical más; algo normal en nuestra excéntrica casa de escritores y músicos. Pero puede ser molesta cuando Claire intenta grabarse tocando el violonchelo para una audición o dar un concierto serio en casa. A veces me llevo a Carmen a mi estudio cuando Claire necesita hacer una grabación, pero una vez adjuntamos una nota a la audición grabada para un prestigioso festival. Claire había tocado a la perfección y casi se echó a llorar cuando oyó «¡hola, Carmen!, ¡un beso!» encima de su Chaikovski. «Por favor, disculpen el sonido del pájaro. Tenemos un estornino como mascota. Mozart también tenía uno».

No es solo Carmen. Eso es lo que hacen todos los estorninos: se unen a la música. ¿Qué pasó la noche en que se interpretaron los cuartetos de Haydn? ¿Los Mozart arrojaron una manta sobre la jaula de Star para desalentar los fuertes silbidos y gorjeos que la música seguramente le provocaba? ¿Cerraron la puerta para amortiguar el canto del estornino? Seguramente no. Leopold amaba los pájaros al menos tanto como los quería su hijo. Apostaría cien florines a que todos se rieron, abrieron de par en par las puertas entre las habitaciones y disfrutaron de otro miembro de la orquesta doméstica.

[17] El exterior del edificio en Graben sigue en pie, pero el interior ha sido ampliamente remodelado como hotel, por lo que las habitaciones no se parecen en nada a las que hubo en vida de Mozart.

06

Cómo lo sabía el estornino

Aunque no intenté enseñar a Carmen palabras o frases concretas mientras la criaba, sí quise enseñarle el motivo del *Concierto para piano n.º 17 en sol mayor* de Mozart, la frase musical que, según sabemos por el cuaderno de Wolfgang, podía cantar Star. Me pregunté si sería una melodía a la que respondían los estorninos en general, y en cualquier caso sería un elemento maravilloso de la narración decir que Carmen había aprendido la melodía de Star. Imaginé el vídeo de YouTube: Carmen cantando junto a imágenes del maestro, bandadas de estorninos volando al fondo y finalmente una orquesta completa siguiendo el tema. De manera que desde que Carmen era un pollito metido en su nido de mi escritorio, le toqué el motivo del concierto de Mozart con el violín treinta veces al día como mínimo; tarareaba la melodía mientras ordenaba mi estudio; ponía en bucle una grabación orquestal en el iPod y se la dejaba en marcha mientras me iba al supermercado. Carmen se crio con una dieta constante de puré casero para estorninos y Mozart.

Resultó que Carmen no tenía la menor intención de aprender el motivo, pero a los dos meses de edad sí que se interesó por aprender violín. Es el único ser viviente que parece disfrutar con mi forma de tocar. (Una vez yo ensayaba con la ventana abierta y tres perros del vecindario empezaron a aullar). Su lugar favorito para estudiar el violín era el extremo de mi arco. A los dos meses, un pájaro de tamaño normal pesa poco más de cincuenta gramos, pero aun así es difícil tocar con un estornino en el arco. Ahora, ya adulta, Carmen prefiere posarse en el clavijero y tocar con el pico: lo coloca entre dos cuerdas, abre bien las mandíbulas y saca el pico para que suenen.

Parece que eso le encanta. Pero sigue sin aprender el motivo de Mozart. Los estorninos son de los pocos pájaros cantores que siguen aprendiendo nuevas vocalizaciones año tras año, así que no he dejado de confiar en que algún día me sorprenda. Es una frase preciosa y Star no podría haber elegido un motivo más encantador para compartir con su nuevo dueño.

Hace poco asistí a la interpretación del concierto por la Sinfónica de Seattle, con la virtuosa e internacionalmente célebre Imogen Cooper al piano y dirigiendo la orquesta mientras tocaba. Cruzó las grandes puertas de la sala de conciertos y subió al escenario como un roble envuelto en satén rojo: escultural, fuerte, segura. Al inicio de este concierto, los oyentes apenas tenemos tiempo de adaptarnos a nuestro entorno antes de que Mozart nos sumerja con su música en toda la corriente de posibilidades emocionales humanas, pero maneja las rápidas transiciones con tal belleza que ni se nos ocurre resistirnos. Mozart siempre creyó en la belleza y en la armonía y no sacrificó ninguna de ellas por muy oscuros que fueran sus temas. Lo describe en una famosa carta de 1781 a Leopold, que hoy se considera la expresión de su filosofía musical y una declaración fundacional del clasicismo vienés: «Las pasiones, violentas o no, nunca deben expresarse hasta el punto de disgustar, y la Música nunca debe ofender al oído, ni siquiera en las situaciones más horrendas, sino que debe ser siempre agradable, es decir, ser siempre Música».

El concierto tiene tres movimientos: *allegro,* andante y allegretto. En el primero, el allegro, Mozart pasa de una idea musical a la siguiente sin restricciones y con experta desenvoltura. El efecto es una alegría matizada que se aventura en tonalidades inesperadas con tal fluidez que casi nos olvidamos de inquietarnos. Los instrumentos de viento madera llevan aquí gran parte del discurso; nosotros, el público moderno, quizá ni lo notemos, pero en la época de Mozart dar la voz al viento madera era inusual. Después de la dulce actividad del allegro, la oscura serenidad del andante envuelve al público como un sudario. La obertura es un tema de cuerda etéreo, que después de unos veinte segundos se interrumpe bruscamente. Simplemente se detiene.

El oboe y el fagot retoman el silencio y suenan detrás de una etérea flauta solista. Finalmente entra el piano, completamente solo. Las pausas dramáticas continúan, recordándonos constantemente que estamos en manos de un maestro de la ópera; de ahora en adelante, el drama operístico surgirá cada vez más en los conciertos y sinfonías de Mozart. Ahora es el piano el que interpreta el aria sin letra de este concierto. Hay sorpresas armónicas y nuevas incursiones en tonalidades inusuales. No puedo cerrar los ojos porque no quiero perderme los movimientos de Imogen Cooper ante su instrumento, un roble que dirige con movimientos limitados pero teatrales de su cuerpo, brazos y cejas. Pero incluso con los ojos abiertos, siento que estoy rodeada de imágenes del bosque: tierra, niebla, un lugar velado, hechizado y oscuro. Y la flauta, para mí, es la de Pan.

No hay descanso. El allegretto salta inmediatamente al sol mayor y las primeras notas del motivo del estornino. Las sombras se dispersan. En lugar del esperado rondó, Mozart despacha cinco variaciones sobre el tema, y luego, en el final, escapa en una fantasía extravagante donde el motivo del estornino aparece una y otra vez contra el flujo fluvial de las cadencias del piano.

Dicen que los pájaros prefieren a Mozart por encima de otros compositores y quizá sea cierto. Pero no es el caso de Carmen. Ella prefiere a Bach y el *bluegrass*. A juzgar por la exuberancia de sus reacciones, incluso tiene un grupo favorito: Greensky Bluegrass. Cuando suena este hermoso concierto de Mozart se sienta impasible en mi hombro casi bostezando, pero, cuando empieza el último movimiento, se emociona. Salta hasta mi mano, donde puede mirarme a los ojos. «¡Hola, Carmen!, ¡hola, guapa!», dice antes de iniciar su propia y estridente aria estorniniana. Aquí hay algo que la atrae. A ella y a todos. En las notas al programa del concierto de Seattle, el comentarista sugiere que «la tendencia del movimiento andante a la melancolía se desvanece en la siguiente variación animada». Pero en mi opinión eso no es cierto. La melancolía permanece, quizá más romántica que existencial, pero persiste en nuestra experiencia auditiva. La exuberancia del final contiene la oscuridad, la envuelve,

la cobija, la redime. Pero no la olvida.

Como casi toda la música de Mozart, este concierto está escrito en dos niveles: uno para el simple disfrute del oído musicalmente inculto y otro para el versado en música. Mozart no podría haber mantenido su popularidad pública y el interés de su genio de ninguna otra forma. En una famosa anécdota, el emperador José asistió a la primera representación de la ópera *El rapto en el serrallo* y comentó después al compositor: «Demasiado bella para nuestros oídos y un extraordinario número de notas, querido Mozart». Se dice que este respondió: «Tantas como son necesarias, majestad». La conversación según la imaginó Peter Shaffer para la obra de teatro y la película *Amadeus* es más mordaz y se ha convertido en una especie de himno al espíritu creativo:

JOSÉ. Es clara. Es alemana. Es una obra de calidad. Simplemente hay demasiadas notas. ¿Lo ve?
MOZART Hay las notas necesarias, majestad, ni más ni menos.

Coincido con el escepticismo de muchos estudiosos sobre la autenticidad del diálogo, pero capta un conflicto sincero para Mozart, un joven compositor cuya cabeza casi estallaba con nuevas ideas musicales, un hombre que necesitaba el apoyo imperial pero cuyo público, tanto el llano como el soberano, no estaba preparado para la fuerza absoluta de su originalidad. El biógrafo Maynard Solomon señala que, aunque la historia quizá no sea fiable en sus detalles, no deja de ser cierto que el patrocinio imperial de la ópera en lengua alemana dejó de contar con Mozart, salvo para el *singspiel* cómico menor.

A estas alturas, el hecho de que el estornino pudiera imitar una simple frase musical no debería ser ninguna sorpresa. Pero los rumores sobre cómo aprendió el pájaro el estribillo de Mozart se han multiplicado. En comentarios breves, en notas de las grabaciones y en los programas

de este concierto he leído afirmaciones vehementes pero sin fundamento de que el estornino enseñó el motivo a Mozart. Que Mozart se lo enseñó al estornino. Que Mozart oyó al estornino silbar una canción popular que sonaba como su motivo. Y, lo más sorprendente, que «Mozart entrenó a un estornino para que silbara, en su totalidad, todo un movimiento de su *Concierto para piano en sol mayor*, aunque el pájaro cantó dos notas un semitono más bajo». No solo la afirmación de «todo un movimiento» es una hipérbole chocante incluso para un estornino, sino que sabemos por las anotaciones del libro de Mozart que Star cantaba una nota sostenida, no dos bemoles. ¿A qué estornino respetable se le pillaría cantando un bemol?

La sugerencia caprichosa de que Star le enseñó el motivo a Mozart —que cantó una canción propia que Mozart adoptó en el concierto— aparece con cierta frecuencia. Tales afirmaciones las ofrecen personas que especulan sin tener demasiada información. Aunque Mozart, como veremos, incorporará en obras posteriores cadencias y rasgos de personalidad inspirados en Star, este concierto lo terminó más de un mes antes de que se llevara el pájaro a casa, por lo que para esta composición tal propuesta es prácticamente imposible. Sin embargo, existe un bonito libro infantil que novela la teoría de forma deliciosa. En *Mozart Finds a Melody*, de Stephen Costanza, Mozart se enfrenta a un plazo de entrega y se ve acosado por un grave bloqueo del escritor:

> Por primera vez en la vida de Wolfgang, el célebre compositor no sabía qué melodía escribir. Probó todos los trucos que inspiraban su imaginación. Cantó haciendo el pino. Tocó el violín en la bañera. Hasta arrojó dardos a un pentagrama en blanco. Pero, ay, nada funcionó.

El pájaro canta notas que empiezan a formar un tema que Mozart puede utilizar, pero, justo cuando el compositor está listo para poner la pluma en el papel, el pájaro sale volando por la ventana. Angustiado, Mozart debe encontrar el pájaro para terminar su melodía. El papel del estornino como musa es auténtico, pero la idea de que el pájaro enseñase esa melodía a Mozart es inverosímil.

Pero ¿cuál es la verdad? ¿Cómo y cuándo aprendió el estornino el motivo de Mozart? En realidad, solo hay dos posibilidades: o bien Star aprendió el motivo antes de que Wolfgang lo comprara en la tienda,

como en mi relato introductorio; o bien aprendió la canción después de la compra, mientras vivía con la familia Mozart. Ambas alternativas presentan dificultades. Si Star podía cantar el motivo antes de que Mozart lo comprara, ¿cómo lo había aprendido? Si Star aprendió el motivo después, ¿cómo pudo Mozart anotar la melodía en su cuaderno justo al comprar el pájaro?

Mientras viajaba por Viena y Salzburgo esta pregunta fue una especie de grial para mí. Creía que para cuando hubiese acabado mis investigaciones —después de examinar documentos, deambular por las casas de Mozart, hablar con expertos y dejar que las ensoñaciones recorrieran mi cerebro bajo la influencia del paisaje austriaco— de alguna forma habría descubierto la solución a este encantador misterio músico-ornitológico. En el fondo, tampoco importaba, me decía. ¿Por qué, si conozco lo esencial de la historia, deberían preocuparme los esoterismos?

Solo puedo responder como miles de investigadores han respondido a su propia versión de tal pregunta durante cientos de años: me importa con la luminosa curiosidad de quien ama un tema por ningún motivo racional, pero que lo ama de todos modos, y mucho. Es el ardor de la especialista en Austen que cree que si busca bajo las tablas del polvoriento desván adecuado encontrará la entrada del diario que explica por qué Jane Austen rechazó su única propuesta de matrimonio al día siguiente de haberla aceptado; del ornitólogo en Costa Rica que recorre de puntillas senderos llenos de hormigas mordedoras y serpientes terciopelo con la esperanza de vislumbrar un raro colibrí que no ha avistado nadie en quince años. Podría enumerar eternamente estos amores que visitan nuestra imaginación rozando lo imposible, pero que no podemos sacarnos de la cabeza. Seguimos el rastro con las migas que vamos recogiendo, con esperanza, con amor, con una combinación casi mágica de urgencia y paciencia. Había suficientes migas en la historia de Mozart para que yo confiara en que, si indagaba lo suficiente, los detalles de cómo se desarrolló su relación con Star llenarían mi grial. Naturalmente, eso no fue lo que ocurrió.

En cuanto a los hechos objetivos, tras todas mis pesquisas austriacas

solo descubrí poco más que las líneas generales que ya conocía. El propio catálogo de obras de Mozart nos dice que terminó el concierto el 12 de abril de 1784. Los historiadores creen desde hace tiempo que la obra debía ser un estricto secreto y que no estaba previsto que se interpretara en público hasta mediados de junio de 1784, cuando Mozart dirigiera una pequeña orquesta de cámara que contaba con la joven pianista Barbara Ployer, la extraordinaria alumna para quien lo compuso. Esta actuación se celebró ante un pequeño y selecto público en la residencia campestre de los Von Ployer, donde las grandes puertas quizá se abrían al jardín de castaños y permitían que la fresca brisa nocturna sumiera a los asistentes en un estado romántico más profundo del que normalmente inducía la música.

Por el cuaderno de gastos de Mozart sabemos que adquirió a Star el 27 de mayo y que podía cantar la línea del concierto para piano en sol. Durante un tiempo, fue costumbre de Mozart registrar todos sus gastos en este pequeño cuaderno. La compra anterior al estornino dice: «Dos lirios del valle, 1 kreuzer», lo que hace que, con sus adquisiciones de flores y pájaros, parezca más romántico de lo que realmente era. Las compras anteriores y futuras son más prosaicas: papel pautado, tinta, libros. El cuaderno fue la fuente principal de la biografía de Mozart que escribió Franz Niemetschek a principios de 1798, para la que Constanze proporcionó las referencias. En un catálogo temático de los objetos de Mozart compilado en 1828 aparecen referencias más exhaustivas al cuaderno con facsímiles de algunas páginas, incluidas aquellas en las que menciona el estornino. El comentario de este facsímil afirma que la notación musical que registra el canto del estornino fue escrita *zugleich folgende*, es decir, «inmediatamente después» de que comprara el pájaro, lo que implica que anotó el canto del estornino en el momento de la compra.

Si no fuera por el cuaderno, lo más fácil sería argumentar que Star aprendió el motivo ya en casa de los Mozart. Así son los estorninos. Atienden a los sonidos diarios de su bandada, ya sean pájaros, humanos o violines. Como cualquier otro estornino que se tercie, Star simplemente asimiló e imitó los sonidos favoritos de su entorno, ¡y

qué entorno tenía! En este caso, el estornino recogería la melodía tal y como la practicaba o silbaba Wolfgang en su estudio. ¿Y a qué pájaro (además de a mi reacia Carmen) no le gustaría cantar el alegre rondó del *Concierto n.º 17* de Mozart? Es un estribillo agradable, autónomo y alegre, perfecto para un estornino.

Sin embargo, Meredith West argumenta en su artículo fundamental de 1990 que el estornino ya podía cantar el motivo cuando Mozart lo compró en la tienda. Se basa en gran medida en las pruebas aportadas por el cuaderno de gastos de Mozart, combinadas con su investigación sobre la naturaleza de los estorninos:

> Dada nuestra observación de que las melodías silbadas se alteran y se incorporan en temas mixtos, suponemos que la melodía era nueva para el pájaro porque la imitó de un modo muy cercano al original. Por lo tanto, contemplamos la posibilidad de que Mozart, al igual que otros amantes de los animales, ya hubiera visitado la tienda e interactuado con el estornino antes del 27 de mayo. Mozart era conocido por tararear y silbar mucho. ¿Por qué iba a abstenerse en presencia de un pájaro que parece provocar ese comportamiento con tanta facilidad?

Cuando hablé con la doctora West recientemente, casi treinta años después de la publicación de su artículo, me dijo que seguía pensando que esta era la forma más probable de que se desarrollaran los acontecimientos. Es totalmente plausible: Mozart se sintió atraído por una tienda de pájaros cantores. ¿Cómo no iba a ser así? Wolfgang había tenido pájaros durante su infancia y le gustaban. La exuberancia del canto del estornino que escuchó entonces, tan diferente de los canarios con los que se había criado, despertó su curiosidad. En su artículo, West defiende que a Mozart le interesó este pájaro en particular por algo más que su canto: al igual que el estornino, el propio Mozart prestaba atención a la comunicación no verbal y a las señales visuales. La autora evoca lo que Mozart sintió en una representación de *La flauta mágica:* escribió a Constanze que le pareció más gratificante la «aprobación silenciosa», su sensación de que el público estaba en sintonía, involucrado, enamorado de su música, que los entusiastas aplausos. Es la misma actitud que asume un estornino cuando está absorto en algo. Cuando le hablas a un estornino

domesticado, se acerca todo lo que puede, inclina la cabeza y escucha. ¡Qué gratificante! Mozart era muy consciente de su talento, pero ansiaba la atención y la aprobación de su música. Cuando visitó la tienda, eso fue lo que Star le dio al compositor. Como escribe West:

¡Mozart le silbaba! Seguramente el pájaro adoptó su posición de escucha, recompensando así al posible comprador con un «aplauso silencioso».

Mientras los canarios y los pinzones volaban en las pequeñas jaulas de la tienda, cantando en sus propios mundos, allí había un pájaro iridiscente que miraba directamente a Mozart y parecía preguntarse: «¿Qué dirá este hombre ahora? ¿Qué cantará? ¿Qué silbará?». Wolfgang no pudo resistirse a semejante público. Silbó su querida frase. La volvió a silbar, cuatro, cinco veces. Carmen tarda mucho más en aprender una nueva palabra, pero un estornino especialmente dotado y dispuesto podría empezar a captar la frase así de rápido. Tal vez Mozart lo visitó un par de veces más, incapaz de resistirse al reclamo de su coqueto nuevo amigo. Y cuando Star aprendió una versión pasable del motivo, ¿cómo no iba Wolfgang a llevarse a casa a semejante compañero?

Mi propia historia imaginada, que he contado al principio de este libro, es una variación del tema de West. En ella Star ha aprendido el motivo antes de la compra, pero Mozart no le ha enseñado su melodía. Lo que lo atrae a la tienda es oír que el pájaro la canta, como si siguiera la fragancia de un pastel de ciruelas vienés recién horneado. Eso también es posible. La pajarería se encontraba casi con toda seguridad en Graben, un barrio comercial de gran vitalidad que día y noche se llenaba de compradores y músicos. Mozart compuso el concierto cuando vivía en el número 29 de Grabenstrasse y sus ventanas daban a una sarta de puestos y mercaderes de todo tipo. Todavía estaba copiando la música en mayo, cuando las ventanas estaban abiertas al aire primaveral después de que la lluvia hubiese asentado el polvo, y los acordes musicales podían haberse filtrado a la calle y quizá haber llegado al pequeño oído de un estornino. No hay razón para que Star no recogiera el motivo y lo interpretara en su

lengua hasta que le saliese casi igual a como Mozart lo había compuesto. Y, una vez conseguido eso, no habría podido parar de repetirlo: a los estorninos les encanta compartir sus sonidos imitados recién aprendidos.

Pero los nuevos estudios que se han publicado desde el artículo de West sugieren otra versión más plausible de que Star conociera la melodía antes de que Mozart lo oyese. Ahora se sospecha que la pieza podría haberse estrenado en público algo antes, el 29 de abril, en un prestigioso concierto al que asistió el emperador José II en el magnífico teatro Kärntnertor (donde ahora se encuentra el conocido hotel Sacher). Esto concordaría con la típica impaciencia de Mozart por dar a conocer su obra al público aunque la tinta de la partitura no estuviera seca del todo. Ni siquiera habría sido la pieza más novedosa de Mozart interpretada esa noche, ya que el programa de la velada se había organizado en parte para presentar a la virtuosa violinista Regina Strinasacchi, llegada desde Mantua. Wolfgang escribe a su padre el 24 de abril, un sábado: «Tenemos a la famosa Strinasacchi de Mantua aquí; es una violinista muy buena, tiene un gusto excelente y toca con mucho sentimiento». A Mozart le gustaba componer específicamente para determinados virtuosos o voces; algunas de sus piezas eran tan difíciles que solo podía interpretarlas un artista excepcional. Continúa con la asombrosa afirmación: «Ahora estoy componiendo una sonata para ella que interpretaremos juntos el jueves en su concierto en el teatro». Hay que ser muy temerario para componer una pieza apenas unos días antes de interpretarla en concierto ante el emperador. Es una famosa (y auténtica) anécdota de Mozart que esa noche tocó la parte del piano a partir de una partitura inacabada a lápiz, improvisando las cadencias y dirigiendo al mismo tiempo.

Muchos eruditos creen ahora, con reservas, que el concierto en sol mayor también se estrenó públicamente esa noche, y también con Mozart al piano. En tal caso la melodía habría salido a la calle antes de que Mozart conociera y comprara a Star. El teatro estaba a unos diez minutos a pie del barrio comercial donde probablemente se

encontraba la pajarería, por una calle empedrada que pasaba por el palacio de los Habsburgo al final de Graben (cerca de la ópera actual).

¿Y cuál fue el vector de la sala de conciertos al estornino? Los famosos silbadores de Viena, por supuesto, los viandantes que se empapaban de la música del entorno y la volvían a silbar. Los tarareos y los silbidos eran habituales en las calles vienesas del siglo XVIII. No había radios ni iPods. Solo existían estas actuaciones públicas y la repetición de un tema pegadizo, como el que en este concierto aparece en el allegretto y se repite al final, era un regalo intencionado del compositor al público; daba a la gente algo memorable que llevarse a casa.

Se dice que desde su infancia Mozart podía memorizar sinfonías enteras después de oírlas una sola vez, lo suficiente como para escribirlas perfectamente. (En 1770, Leopold viajaba con su hijo de catorce años y escribió a Anna Maria después de asistir a un concierto en la Capilla Sixtina: «Habrás oído hablar del gran *Miserere* en Roma. Es tan apreciado que los intérpretes de la Capilla Sixtina tienen prohibido, bajo pena de excomunión, copiarlo». Leopold no exageraba. Continuó: «Pero ya lo tenemos. Wolfgang lo ha escrito»). Era algo fuera del alcance de la mayoría. Los compositores —y en eso Mozart era un maestro— creaban un estribillo no solo por el arte musical, sino para el corazón y el oído de su público, para que se llevase una frase fácil de recordar y pudiera tararearla en los días venideros. Star podría haber oído fácilmente la melodía silbada desde la calle o, dado que los estorninos aprenden más con la interacción personal, probablemente alguien que había asistido al concierto entró en la tienda y se la silbó al pájaro, que la aprendió rápidamente.

Todos estos posibles caminos para que Star aprendiera anticipadamente el motivo requieren algo de imaginación, pero no una exageración de los hechos conocidos, de la biografía de Mozart, de la línea temporal ni de las capacidades de los estorninos. Se encuentran dentro del ámbito de lo posible. Pero aquí hay una zona gris. ¿Y si Star aprendió el motivo después de que Mozart lo llevara a casa, y Mozart simplemente añadió la notación musical más tarde?

Eso lo explicaría todo.

Sin embargo, hay un inconveniente: si el pájaro aprendió la canción después de llegar a casa de Mozart, Wolfgang habría tenido que anotar la compra del pájaro y luego volver a su cuaderno y anotar el motivo imitado después, cuando Star hubiera empezado a cantarlo. Esto no parece tan difícil, salvo por el hecho de que a Mozart se le daba fatal llevar las cuentas. Mantenía un buen catálogo de su música terminada, pero aparte de eso no hacía un seguimiento de casi nada. No tenía un diario, solo la lista de lo que compraba en su cuaderno y al cabo de un año ni siquiera eso: las últimas páginas del cuaderno de gastos las dedica a practicar el inglés escrito.

Como a muchos de los investigadores de Mozart, me gustaría tener ese cuaderno en las manos. ¿Cambió la tinta que utilizaba? ¿Tenía un espaciado extraño, algo que pudiese indicar que la notación musical se hizo en un momento posterior a la anotación de la compra? Lamentablemente no tenemos el libro de gastos real para buscar más pistas. Se desconoce su paradero, si es que todavía existe. Puede estar escondido en las entrañas laberínticas de alguna universidad alemana, o convertido en polvo en el sótano de uno de los lejanos descendientes de Constanze. A efectos prácticos y académicos, el cuaderno simplemente ha desaparecido.

Pero recordemos que en las páginas facsímiles que se copiaron directamente del cuaderno, el comentarista afirma claramente que la nota musical aparece *zugleich folgende*, o «inmediatamente después», de anotar la compra del pájaro, lo que apoyaría la idea de que la notación se hizo en el momento de la compra de Star. Por lo tanto, el cuaderno parece confirmar el misterio de que un pájaro en una tienda supiera el tema de Mozart antes de llegar a la casa familiar. Pero en realidad no hay forma de comprobarlo y he llegado a aceptar que quienes afirman lo contrario se extralimitan.

Cuando redacté por primera vez este capítulo, incluí mi mejor conjetura sobre cuándo y cómo aprendió Star la melodía de Mozart, pero la borré. Ni siquiera la puse en mi archivo de recortes para una posible reintegración. La he dejado en el éter, donde debe estar. Mi

grial se ha llenado de un elixir que quizá sea más fuerte que el vino de los hechos: se ha llenado de una incertidumbre esencial, y de la difícil y madura tarea de vivir en ese estado.

Sin embargo, creo que investigar es muy importante. Una historia como esta, que se basa en hechos pero que queda fuera de la memoria, está necesariamente sujeta a la imaginación. Para hacerla comprensible, para hacerla real a nuestras ingeniosas mentes humanas, la contamos como una historia. Pero, cuando en lugar de nuestra inteligencia y honradez forzamos nuestra voluntad sobre un relato histórico, este pierde su realidad y se ve debilitado. En el fondo, la historia de Mozart y Star es hermosa, significativa y verdadera. La exageración y los rumores la desvirtúan y la convierten en falsa: el estornino no le enseñó el motivo a Mozart; el estornino no cantó un concierto entero. Pero podemos percibir su esencia, bonita y auténtica. Sabemos que una amistad insólita entre uno de los compositores más queridos de la historia y uno de los pájaros menos queridos del mundo comenzó en mayo de 1784, cuando, en un orden u otro, Mozart escribió la canción del estornino en su libro, emitió su juicio —«*Das war schön*»—, soltó sus kreuzer y se llevó el pájaro a casa, sonriendo de satisfacción.

07

El estornino de Chomsky

«¡Ven aquí, guapa!». Tom, Claire y yo estábamos en la cocina cuando Carmen llamó desde su pajarera. Todos nos miramos en silencio. Como de costumbre, Claire fue la primera en expresar valientemente lo que pensaba: «Ha hecho una frase». Nadie habló después, excepto Carmen, que dijo: «¡Ven aquí, guapa!».

Antes Carmen había imitado «hola, guapa» y «ven aquí», pero nunca «ven aquí, guapa». De modo que sí, parecía que había recombinado palabras y frases, aunque simples, en un nuevo patrón que tenía sentido. En lugar de imitar una frase que había escuchado, daba la impresión de que había hecho algo de otro orden: crear una frase propia. Finalmente me aventuré a decir con inseguridad: «Eso no era una frase», al menos no una frase intencionada. Probablemente había unido las palabras de una forma nueva que tenía sentido (siempre está mezclando su repertorio) o bien le habíamos dicho sin percatarnos «ven aquí, guapa» y ella se había quedado con eso. ¿Es imposible que pretendiera crear una pequeña frase? Probablemente, sí. Pero, teniendo en cuenta lo que he aprendido, tanto de Carmen como de lo que dice la ciencia actual sobre los pájaros y el lenguaje, nunca subestimaré las posibilidades de los estorninos o de cualquiera de las bellas y desconcertantes voces de nuestro mundo más que humano. [18]

Es bastante fácil encontrar y admirar una voz de estornino. En cualquier momento del año podemos detenernos en la acera debajo de un estornino posado en un cable eléctrico, su percha urbana favorita. Es tentador llegar a la conclusión de que el prolongado revoltijo de

silbidos, gorjeos y chasquidos que oímos no es más que un desorden de sonidos. Pero no es así. Si se presta algo de atención, es posible descifrar la secuencia. Los estorninos a veces ensayan silbidos e imitaciones aparentemente aleatorias y varios tipos de parloteo. Pero en un arrebato de canto en el que el pájaro eleva la cabeza hacia el cielo y se deja llevar durante cinco segundos, o veinte, o hasta cuarenta y cinco, el canto se divide en secciones fácilmente reconocibles que siguen un patrón predecible. La primera es el silbido. Se trata de una serie de sonidos largos, salvajes y similares a los de un hervidor, que oscilan tempestuosamente arriba y abajo del espectro tonal (lo que provoca cierta confusión entre quienes se encuentran con estorninos cautivos como Carmen y esperan que imiten algo: «¡Está imitando el hervidor!», anuncian encantadas las visitas cuando oyen el silbido de Carmen. Pero, aunque Carmen imita muchos sonidos domésticos, este es solo un buen silbido de estornino). Después del silbido sigue una rápida pausa, y luego el pájaro empieza a emitir su repertorio personal de frases sonoras, algunas de ellas imitadas, otras aprendidas de otros estorninos, otras inventadas por su singular cerebro, todas reunidas en una secuencia que es totalmente única de ese estornino en concreto. La literatura afirma que cada pájaro tiene entre seis y treinta sonidos individuales en su repertorio, pero basándome en la actuación de Carmen sospecho que el número de frases de un pájaro salvaje dotado supera nuestras expectativas actuales. Para mí, Carmen es una imitadora maravillosa, pero en el mundo de los estorninos es simplemente normal. Tiene quince frases en su repertorio de imitación (que yo reconozca; probablemente hay más) y sigue aprendiendo otras continuamente. Aunque las hembras son buenas imitadoras, un macho dotado imitará más frases —tanto en términos de número como de complejidad— que la hembra media. Me cuesta creer que entre los millones de estorninos que hay en el mundo, treinta sea el máximo para un cantor precoz.

Después de las secciones iniciales del silbido y del repertorio, sigue otra pausa rápida. Un estornino macho continuará ahora con una serie de chasquidos y repiqueteos. Esta es una vocalización que las hembras

no suelen usar y una forma adecuada de saber si se está escuchando a un macho o una hembra. [19] La canción terminará con un *crescendo* silbado, que se diferencia de la sección inicial en que es más rápido, más directo, menos variado y por lo general muy sonoro. Este es el canto completo del estornino: silbido, repertorio, chasquido, crescendo. Puede variar un poco aquí y allá, pero es así en su conjunto. No es el dulce canto de un zorzal. El canto del estornino es una locura. Es precioso, al estilo chiflado típico de esta especie. Y surge de un pajarillo ajeno al hecho de que su canto ha sumido su reluciente cuerpecito y su cerebro en un turbulento debate académico, un debate que es a la vez científico y poético. Aquí la biología, el lenguaje, el arte, la música, la conciencia y, sí, el ego humano se mezclan, bailan y colisionan.

En la década de 1950 un joven y brillante lingüista del MIT llamado Noam Chomsky se dedicó a reflexionar sobre la naturaleza y la singularidad del lenguaje humano. Cuando Chomsky se puso a trabajar en el tema, todas las ciencias sociales, incluida la disciplina académica de la lingüística, estaban dominadas por los principios del conductismo, que sostenía que el único ámbito de estudio psicológico adecuado para los seres humanos y los animales era el comportamiento externo observable y mensurable. El conductismo se había impuesto en las ciencias en la década anterior debido a su capacidad para cuantificar las respuestas humanas y animales en entornos experimentales, convirtiendo las llamadas ciencias «de segunda», como la psicología, en ciencias reconocidas como las matemáticas y la química. Los trabajos sobre algo tan turbio e incógnito como la conciencia quedaron relegados a un páramo científico, mientras que el modelo conductista cosechaba subvenciones y publicaciones en las mejores revistas. En el ámbito del lenguaje, el padre del conductismo, B. F. Skinner, decretó que los niños aprendían las palabras y la gramática si se les reforzaba positivamente cuando

hacían un uso correcto. La recompensa solía consistir en una respuesta: contacto visual, la atención de un adulto o la magdalena de chocolate que el niño había solicitado al utilizar las palabras adecuadas. Para Skinner, estas recompensas eran iguales a las de una rata de laboratorio que recibe su bolita de Purina Lab Chow después de pulsar el botón correcto. [20]

Chomsky escribió una crítica mordaz de *Conducta verbal* de Skinner y, al igual que Kant al responder a Hume, despertó de su «sueño dogmático» para expresar su propia opinión. Señaló que los niños crean frases gramaticales siguiendo patrones que nunca han oído, lo que demuestra que la instrucción y la recompensa son insuficientes para explicar la complejidad del aprendizaje del lenguaje humano. En cambio, creía que los seres humanos están dotados de una facultad para el lenguaje, un «órgano del lenguaje», como lo describió engañosamente (ya que no puede decirse que esté alojado en una estructura física diferenciada), que contenía un conjunto universal e inmutable de reglas compartidas por todas las lenguas humanas, por muy variadas que parezcan en la superficie. Se trata de la gramática universal (GU) de Chomsky. Generamos significado utilizando estas reglas lingüísticas para combinar palabras, construir cláusulas e incorporar estas cláusulas a oraciones más largas.

Además, los seres humanos no se limitan a crear frases añadiendo tales cláusulas poco a poco, como si una frase fuera una rata a quien le crece la cola. Por el contrario, a menudo integramos frases dentro de las oraciones, un proceso que los lingüistas llaman recursividad. Tomemos la frase diferenciada, que es también una oración corta, *Mozart tocaba el violín*. Podríamos añadir de forma lineal: *Mozart tocaba el violín y le gustaban los pájaros*. O podríamos utilizar la estrategia sintáctica de la recursividad para integrar la información añadida en la frase original: *Mozart, a quien le gustaban los pájaros, tocaba el violín*. Y podríamos continuar: *Mozart, a quien le gustaban los pájaros y además componía con un estornino posado en su hombro, tocaba el violín*. Tal vez: *Mozart, a quien le gustaban los pájaros y además componía con un estornino de plumas sorprendentemente iridiscentes*

posado en su hombro, tocaba el violín. Y así podríamos seguir eternamente, limitados solo por el aliento y nuestra memoria. Sabemos que muchos animales se comunican de forma lineal. Los cetáceos, el elefante, el chochín hiemal… Todos añaden complejidad a sus vocalizaciones tomando un motivo inicial y añadiendo otros, y luego añadiendo más. Pero utilizando la recursividad, los humanos también son capaces de crear sentido mediante frases que son como peonías que se abren, crecen, desde dentro. Chomsky creía que la recursividad no solo es exclusiva de los seres humanos, sino que es la característica que define el lenguaje humano, que lo diferencia de todas las demás formas de comunicación entre los seres vivos.

Para reforzar su teoría, Chomsky fue coautor de un artículo de 2002 publicado en *Science* con el biólogo y psicólogo de Harvard Marc Hauser y con Tecumseh Fitch, lingüista de la Universidad de St. Andrews (Escocia). En «La facultad del lenguaje. ¿Qué es, quiénes la poseen y cómo ha evolucionado?», los tres investigadores trataron de identificar las características que distinguen el lenguaje humano y su desarrollo. Investigaron exhaustivamente la bibliografía para comparar aspectos de la comunicación humana y animal, eliminando una por una las características compartidas. La memoria, por ejemplo, es fundamental para el lenguaje, ya que, como dijo Hauser en una entrevista, «si no pudiéramos recordar varios fragmentos de una frase, no entenderíamos nada. Pero la memoria no es específica del lenguaje [humano]». Algunos animales también utilizan la memoria para comunicarse. Así que la memoria salió de la lista de «características exclusivas del lenguaje humano». Los investigadores siguieron evaluando todo su catálogo de características lingüísticas hasta que se quedaron con una sola propiedad que podría decirse que define únicamente el lenguaje humano: la recursividad.

Para probar su teoría, Hauser y Fitch crearon un estudio para ver si un primate no humano con capacidad vocal compleja podía reconocer patrones recursivos. Seleccionaron el titi cabeciblanco, un precioso monito del Nuevo Mundo, originario de Colombia. Eligieron esta especie por su complejidad vocal, pero los que hayan visto un titi

cabeciblanco se preguntarán si no fue también por lo bonito que es. Se considera uno de los primates más pequeños del planeta; tiene la cara oscura rodeada de una larga melena de pelo blanco. Su mirada es intensa, franca, curiosa. Su expresión parece decir: «¡Claro, estudiemos la recursividad! ¡Vamos allá! ¿Por dónde empezamos?».

Hauser y Fitch empezaron por crear un lenguaje sencillo y artificial. Las palabras estaban formadas por sonidos cortos pronunciados por hombres o mujeres, sonidos como «li» y «mo». La diferencia de tono entre las voces masculinas y femeninas permitía distinguir fácilmente los dos grupos. A continuación, los científicos combinaron los sonidos en patrones —frases cortas, en realidad— utilizando dos reglas. La primera era muy sencilla: a un sonido femenino le seguiría siempre un sonido masculino. Con la A y la B representando los dos grupos de sonidos, esta sencilla regla daba lugar a frases cortas como ABAB. La segunda regla, más compleja, incorporaba un par de sonidos femeninos y masculinos dentro de uno de los pares AB, con el resultado A(AB)B.

Para crear una referencia a partir de la cual juzgar a los titíes, los investigadores probaron primero con humanos —jóvenes inocentes de Harvard— para ver si podían aprender a reconocer ambos patrones. Después de escuchar treinta frases, los pusieron a prueba con otras nuevas. Más del ochenta por ciento pudo reconocer correctamente los patrones de frases recursivas. A continuación, Hauser puso a prueba a los monos en su laboratorio. Los titíes escucharon las grabaciones de los patrones una y otra vez a lo largo de la noche y por la mañana les volvieron a poner las grabaciones junto con otras que no cumplían los patrones. Cuando los monos reconocían una novedad, se volvían hacia el altavoz y escuchaban atentamente. Según Hauser, los monos notaban cuándo se incumplía el patrón ABAB, pero no eran capaces de distinguir las transgresiones del patrón A(AB)B. Chomsky no se sorprendió lo más mínimo.

Resulta desconcertante que, ocho años después de la publicación de este estudio, los colegas de Hauser empezaron a cuestionar sus conclusiones y la ética de su investigación. Hauser era un conocido

catedrático de Harvard en 2007 cuando la facultad inició una investigación interna por posible mala praxis científica. En 2010 las acusaciones salieron a la luz pública y estalló el escándalo. Aunque Hauser había comunicado verazmente que los titíes no podían reconocer los patrones recursivos, la Oficina Federal de Integridad en la Investigación del Departamento de Salud y Servicios Humanos lo encontró culpable de varios cargos de fraude en relación con otros aspectos de los estudios con titíes en su artículo publicado en 2002 y en otro trabajo que estaba desarrollando. Hauser acabó dimitiendo de su puesto en Harvard. Podría parecer que el estudio solo sirvió, en última instancia, para refinar la conclusión de lingüistas como Chomsky. Pero, en cambio, dio lugar a una importante investigación con otro animal que llevaría el debate mucho más lejos.

Cuando Timothy Gentner, neurofisiólogo de la Universidad de California en San Diego, revisó el estudio del tití cabeciblanco (antes del escándalo de Hauser), pensó inmediatamente: «Mis pájaros podrían hacer esto». Llevaba años estudiando a los estorninos, aunque no llegó a ellos porque le interesaran las aves ni la ciencia ornitológica. Llegó a los estorninos a través de los gibones. Gentner se quedó sin trabajo el verano que terminó la universidad y aceptó un voluntariado como docente en el zoológico de Woodland Park, Seattle. Allí escuchó las vocalizaciones de los siamangs, grandes gibones de pelo negro originarios de Malasia, Sumatra y Tailandia. Son primates muy populares en el zoo desde hace décadas y se han hecho famosos por su canto. Los machos y las hembras se unen en dúos vocales rituales que culminan con el resonante sonido de los machos, que puede oírse, literalmente, a kilómetro y medio de distancia, como podemos atestiguar los que hemos vivido en las cercanías del zoo. Todos los días, los habitantes de todas las casas y pisos cercanos al zoológico ven interrumpidos (o mejorados) su cena, su sueño y sus revolcones románticos por los cantos de los siamangs.

Cuando Gentner empezó su posgrado de Psicología en la Universidad Johns Hopkins no podía quitarse de la cabeza a los siamangs; quería estudiar el patrón vocal de los animales y quizá sus implicaciones para los humanos. Su tutor le sugirió que empezara con los estorninos que había en el laboratorio y Gentner nunca miró atrás. «Cuanto más conocía a estas aves más me interesaban —me dijo—. Y nunca han dejado de sorprenderme. ¡Son tan adaptables, tan inteligentes! Son capaces de responder cualquier pregunta que les planteo, de una forma u otra». Llevaba años investigando a los estorninos cuando llegó el estudio sobre los titíes. No solo creyó que sus estorninos podían reconocer los patrones que los titíes no reconocían, sino que no les resultaría difícil. Por sus propias observaciones, Gentner sabía que tanto los machos como las hembras de estornino crean cantos maravillosos e idiosincrásicos combinando una serie de silbidos, chirridos y gorjeos en motivos con patrones únicos, y que pueden reconocerse unos a otros como individuos basándose en tales motivos. «Los estorninos están muy acostumbrados a las secuencias. Sabía que podían hacerlo. Solo era cuestión de averiguar cómo probarlo».

Al igual que Hauser, Gentner creó un lenguaje sencillo, pero el suyo se basaba en sonidos propios de los estorninos: gorjeos y silbidos. Hizo pruebas con once pájaros y, aunque a veces se necesitaron miles de ensayos, nueve de ellos aprendieron a reconocer el patrón recursivo A(AB)B más del 90 por ciento de las veces y con un alto grado de habilidad, pues llegaron a discernir el patrón cuando se intercalaban tres nuevos pares de gorjeos y silbidos entre el par original.

Las implicaciones estaban listas para formularse. «Nuestra investigación refuta la posición canónica de que lo que hace único al lenguaje humano es una capacidad singular para comprender este tipo de patrones —declaró Gentner—. Si los pájaros pueden aprender tales patrones, su uso no explica la singularidad del lenguaje humano». Es decir, si un pájaro cantor puede reconocer patrones sintácticos recursivos, entonces habría que reconsiderar el lugar de la recursividad en los puntos de vista lingüísticos de Chomsky.

Y comenzó el alboroto. Lingüistas, psicólogos, biólogos, ornitólogos,

evangélicos. Todo el mundo se sumó a la lucha iniciada por estos pajarillos insignificantes, tan despreciados por el mundo que Gentner ni siquiera necesitó un permiso para que sus ayudantes de la investigación atraparan cuantos querían de los árboles. La respuesta de Hauser, aún no desacreditado, al estudio de Gentner fue aparentemente abierta. Señaló que, aunque los estorninos podían reconocer los patrones recursivos, eso no implicaba que hubiera comprensión del significado, lo cual es cierto. (Esto, por supuesto, sería mucho más difícil de estudiar, ya que los humanos no hablan estornino, al menos no de momento). Pero reconoció que el estudio de Gentner iba mucho más allá de lo que él había podido demostrar con los titíes, reconoció que se trataba de un «artículo importante» y afirmó que se sintió inspirado para pensar en formas de recrear y mejorar su estudio sobre el titi cabeciblanco aplicando algunos de los métodos de Gentner, como utilizar sonidos de titíes en lugar de humanos, y ofreciéndoles más oportunidades de escuchar las frases cortas.

Otros, muchos de ellos lingüistas, no estaban de acuerdo con la conclusión de Gentner. Al ser entrevistado por el *New York Times*, Geoffrey Pullum, lingüista de la Universidad de California en Santa Cruz y coautor de *The Cambridge Grammar of the English Language,* dijo con desprecio: «No me lo creo». Pullum argumentó que las frases de los estudios con titíes y estorninos eran demasiado sencillas para conseguir detectar capacidades cognitivas relacionadas con la gramática. Puede que sirviera para evaluar las capacidades de los estorninos, pero no el tema más complejo del lenguaje humano. Sin embargo, como señaló acertadamente Gentner en un programa de radio del Reino Unido, «cuando los humanos escuchan patrones acústicos, perciben sobre todo lenguaje». Aquí estamos hablando del reconocimiento acústico de patrones sintácticos, una capacidad lingüística, por lo que, si los pájaros y los humanos son capaces de reconocer los mismos patrones, ¿por qué —y cómo— podríamos trazar una línea divisoria entre ellos? Y, como punto de partida del discurso intelectual, ¿por qué habríamos de hacerlo? Parece mucho más

amplio, más respetuoso con nuestro complejo intelecto y con los potenciales secretos científicos que residen en los cuerpos, los cerebros y las vidas de los seres con los que compartimos la tierra que respondamos a este estudio con una mentalidad abierta, con curiosidad y audacia.

Gentner me describió algunas de sus nuevas investigaciones que tratan de responder a esta pregunta. Se centra en la segunda parte del canto del estornino, la que mezcla los motivos recogidos individualmente en una larga secuencia. Esta parte del canto tiene dos componentes: la variedad de motivos y el patrón en el que se producen. Los estorninos tienen una característica inusual entre los pájaros cantores: siempre siguen aprendiendo. La mayoría de los pájaros cantores aprenden los reclamos y cantos específicos de su especie durante el primer año y ya está: ya han aprendido el «lenguaje» de los suyos. Pero los estorninos siguen aprendiendo nuevos sonidos, incorporando motivos y secuencias más sofisticadas a lo largo de su vida. Justo ayer por la mañana Carmen emitió un nuevo sonido, de lo más extraño, una y otra vez: «¡Creeeec!». «Hola, guapa», dije, ofreciéndole una de sus frases conocidas con la esperanza de distraerla para que no hiciera aquel desagradable ruido, pero no se dejó disuadir. Finalmente comprendí qué era cuando pasé ante la pajarera de camino al comedor: estaba imitando perfectamente el crujido de nuestro viejo suelo de roble.

Mientras estudiaba la forma en que los pájaros de diferentes edades crean sus motivos en secuencias, Gentner descubrió que los viejos eran más predecibles que los jóvenes. Las secuencias de los pájaros jóvenes son en su mayoría aleatorias, mientras que las secuencias de los pájaros de más edad (uno de un año comparado con otro de cuatro, por ejemplo) están más predeterminadas. Digamos que estamos escuchando a un estornino macho de cuatro años. Si lo hemos oído cantar antes y hemos prestado atención a la secuencia de su repertorio, podremos predecir bastante bien cuál será el octavo (y el noveno y el décimo) motivo. Resulta que las hembras prefieren esa previsibilidad (la preferencia se mide fácilmente observando qué

machos eligen las hembras como pareja). Los machos mayores son mejores compañeros según todos los criterios aviares: declaran y defienden territorios mayores y mejores, reclaman mejores lugares para anidar y, junto con las hembras, construyen mejores nidos. Proporcionan más y mejor comida a su pareja que pone los huevos y a sus posibles polluelos. Y —la verdadera medida del éxito evolutivo-biológico— empluman más crías. Así, las decisiones de vida o muerte del estornino se basan en su capacidad de reconocimiento de patrones (y el protagonismo de la hembra en la elección de pareja hace que Gentner presienta que las hembras son ligeramente mejores que los machos en el reconocimiento de patrones, lo que aún no ha podido medir de forma concluyente).

Pero hay un punto de rendimiento decreciente: si una canción es demasiado predecible, será menos atractiva para la hembra. Parece haber un equilibrio, un «punto óptimo», sugiere Gentner, entre la novedad y la habituación. Demasiada novedad es inquietante, demasiada predictibilidad es aburrida. Mientras oigo hablar a Gentner pienso en la música, en el uso de motivos y estribillos fijos dentro de un paisaje musical cambiante: lo suficiente de ambos para mantener a los oyentes encantados e involucrados, pero todavía emocionados y a la espera de ver qué viene después.

Al igual que los escritores utilizan la recursividad para aliviar la monotonía de las frases, los músicos utilizan la recursividad para permitir que su música crezca desde dentro. El ejemplo más famoso de recursividad en las clases de teoría musical para principiantes es la quinta sinfonía de Beethoven, en la que el conocido ta-ta-ta-TUM puede rastrearse fácilmente a través de la recurrencia y la variación a lo largo de los movimientos. Mozart utiliza la recursividad musical con frecuencia. La buena música, al igual que un buen canto de estornino, representa una complejidad delimitada, y una estética básica similar está incorporada a los patrones del lenguaje, la música humana, el canto de los pájaros y el sonido natural.

«Estoy pensando en la música», le dije al doctor Gentner mientras hablábamos del equilibrio entre la previsibilidad y la variación en el

canto del estornino. «Sí, yo también», dijo, e inició una exposición esotérica de los primeros y los últimos años de Coltrane de la que desconecté por completo. Estaba reflexionando sobre Imogen Cooper al piano en las variaciones sobre un tema del *Concierto n.º 17* de Mozart.

Durante los últimos meses hemos tenido una visita muda en nuestra casa. Trileigh y Rob (del «incidente guppy»), los tíos de Carmen, nos han prestado generosamente su gnomo Chomsky, una estatuilla de jardín que representa a Noam. El gnomo de jardín Chomsky fue la primera escultura creada por Steve Herrington para Just Say Gnome!, su pequeña empresa de Portland, Oregón. Su misión: «Crear y comercializar gnomos de jardín […] que aporten un poco de humor y paz a la vida de la gente y que, con suerte, también inspiren una conciencia y reflexión política, medioambiental y espiritual más profunda». Nos ha encantado tener al gnomo Noam aquí, en la repisa del salón, emanando un aura de picardía y sabiduría que capta bien al verdadero Chomsky. Como todo buen gnomo, el gnomo Noam lleva un gorro rojo puntiagudo y botas marrones, pero en lugar de estar de pie en un círculo de setas, posa junto a una mesa llena de libros eruditos, lleva gafas y sonríe para sus adentros.

Fantaseé con la idea de que Carmen estaría irresistible en una sesión de fotos, posando sobre el gorrito rojo del gnomo Noam. El doctor Chomsky es famoso por negarse a hacer comentarios personales sobre ciertos temas y yo esperaba que una imagen así le sirviera de inspiración. Le enviaría las fotos junto con mis preguntas lingüísticas y estaría encantado de responder. Pero Carmen le tenía un miedo atroz al gnomo Chomsky y no se le acercó en tres días; solo se aproximó con desconfianza cuando puse en las botas del gnomo unas cucharadas de mantequilla de cacahuete con trocitos de rúcula, uno de sus manjares preferidos. Con el tiempo se acostumbró a él, y siempre que yo andaba cerca visitaba al gnomo y exploraba brevemente sus pequeñas gafas.

Llevándome la contraria, como siempre, se negó a posarse en su sombrero para mi foto imaginaria, pero Tom se las arregló para conseguir unas cuantas fotos bonitas, una de las cuales envié al doctor Chomsky, que al parecer no se conmovió. No tuve noticias de él. Por lo que me uno al grupo de escritores que se ven obligados a decir: «Noam Chomsky no quiso hacer comentarios». En cualquier caso, me encanta la foto.

Carmen y el gnomo Chomsky.
(*Fotografía de Tom Furtwangler*).

El rechazo de Chomsky a la sugerencia de que el estudio de Gentner invitaba a replantearse su propio trabajo fue inmediato, completo y bastante truculento. Para Chomsky, el estudio de Gentner solo mostraba trucos de memoria de los estorninos, recuento de gorjeos y un almacenamiento numérico (todo bastante interesante en un pájaro,

no lo olvidemos). «No tiene nada que ver con el lenguaje, probablemente solo con la memoria a corto plazo», dijo Chomsky en su escueta respuesta al *New York Times*. (Una investigación posterior de Gentner utiliza más diversidad de patrones y menos repeticiones para contrarrestar la posibilidad de que los estorninos estén memorizando sonidos en lugar de reconocer patrones).

Es un tema un poco delicado para Chomsky. Los estorninos no son el primer desafío a su teoría de que la recursividad es exclusiva de los humanos y que es universal para el lenguaje humano. La pequeña tribu de los pirahãs vive en la desembocadura del Amazonas. Solo hay unos trescientos cincuenta pirahãs repartidos en unas veinte o treinta pequeñas aldeas dispersas a lo largo de los ríos Maici y Marmelos. No hablan ningún idioma externo y su propia lengua tribal —una confusa mezcla de chasquidos, tarareos, silbidos, aspiraciones de aire y prosodias parecidas a las de los pájaros— ha desconcertado a casi todos los lingüistas que han visitado al grupo, por muchos años que se dediquen a su estudio. Las estadísticas superficiales de la lengua llevarían a la conclusión de que debe ser sencilla de aprender: tiene únicamente ocho consonantes (las mujeres solo usan siete) y tres vocales. Pero la necesidad de consonantes desaparece a medida que los miembros de la tribu pasan al tarareo, los silbidos y una compleja gama de tonos, acentos y variaciones de longitud silábica.

Daniel Everett, lingüista de la Universidad de Bentley, es el único no pirahã del mundo que habla pirahã. Llegó a la tribu en la década de 1970 como misionero del Summer Institute of Linguistics (SIL), un grupo internacional que forma especialistas lingüísticos para traducir la Biblia a las lenguas de grupos tribales remotos. La organización no intenta la evangelización directa. Creen que en cuanto estas comunidades aisladas tengan la Biblia en su propia lengua, el trabajo de conversión seguirá de forma natural.

En las décadas que lleva trabajando con los pirahãs, Everett ha ido comprendiendo que, por lo que ha podido discernir, no tienen memoria colectiva ni una mitología de la creación original y muestran un insistente rechazo a la complejidad en materia de números o

cantidades (solo reconocen «uno», «dos» y «muchos», y los intentos de enseñarles a contar han fracasado). Hay poca comprensión o atención del pasado o el futuro y escaso concepto de las vidas de la gente cuando no están allí en carne y hueso, al menos no de la forma en que la mayoría de nosotros suele entender esas cosas. Una persona que se adentra en el bosque para ir de caza, por ejemplo, está «fuera de la experiencia», dice Everett. Existe una profunda «ética del momento presente».

La metodología del SIL fracasó. («¿Has visto a ese Cristo?», le preguntaron a Everett los pirahãs). Y en cuanto al lenguaje, muy pronto Everett comprobó que los pirahãs no utilizan la recursividad. Los estudios posteriores de otros lingüistas (incluido el compañero de investigación de Hauser, Tecumseh Fitch, que voló al Amazonas para hacer una investigación de campo) no han podido demostrar que los pirahãs puedan reconocer patrones recursivos. Everett dice que no se debe a que a los pirahãs les falte inteligencia, sino «a la relación entre su cultura y la gramática».

Cuando comenzó sus estudios de posgrado, Everett era un entusiasta discípulo de la lingüística chomskiana, pero, cuanto más aprendía sobre la cultura y la lengua pirahã, más se alejó de cualquier adhesión a la noción de gramática universal. La lengua pirahã, llegó a insistir, es un «flagrante contraejemplo» de la GU, y subrayó que creía que los pirahãs no eran un caso aislado, sino que no conocemos más excepciones porque la teoría lingüística arraigada ha sofocado durante mucho tiempo el impulso de la investigación. «Creo que una de las razones de que no hayamos encontrado otros grupos como este es porque nos han dicho, básicamente, que es imposible», declaró Everett en una entrevista para *The New Yorker*. Frente a la investigación en curso de Everett, Chomsky siguió insistiendo en que «no hay una alternativa coherente» a la GU.

Fuera de la lingüística sigo con interés el activismo político de Chomsky y sus comentarios, pero no lamento el declive de la gramática universal en el ámbito de la lingüística moderna. Cada vez se la considera más equivocada y anticuada, en el mejor de los casos,

y, según algunos, involuntariamente racista, en el peor. Evidentemente, Chomsky nunca habría imaginado semejante interpretación. Pero, si los pirahãs no reconocen la recursividad, establecer un vínculo absoluto entre la recursividad y el lenguaje humano podría interpretarse ciertamente como una disminución de su humanidad y de la de cualquier otro grupo tribal como ellos.

A Gentner no le sorprendió la respuesta de Chomsky a sus estudios sobre los estorninos, pero le decepcionó que la reacción negativa pareciera basarse más en una opinión personal que en el rigor científico. El punto de partida del artículo de Fitch, Hauser y Chomsky «La facultad del lenguaje» (el proceso de eliminación que llevó a los científicos al carácter único de la recursividad) presupone un nivel de conocimiento sobre lo que ocurre en la conciencia, la comunicación, la vocalización y el reconocimiento de patrones de los animales que va mucho más allá de nuestra capacidad de comprensión, tanto en 2002, cuando se publicó el artículo, como en la actualidad. Presuponer que es posible que tres hombres determinen exactamente lo que cada grupo humano terrestre y cada especie animal puede o no puede lograr en su comunicación es partir de un punto de asombrosa arrogancia, una exageración de lo que sabemos y seguramente también una exageración de lo que podemos llegar a saber.

Nadie sugiere que el lenguaje humano no sea único y maravilloso. Como me dijo Gentner, «nadie que no sea humano podrá modelar el lenguaje humano, pero hasta que no entendamos el mecanismo compartido entre todas las especies, no podremos siquiera empezar a preguntarnos qué hace único al lenguaje humano». Sin embargo, observamos que incluso entre los intelectuales más progresistas persiste la idea de que los humanos y las capacidades humanas deben permanecer en el centro del universo. La investigación sobre las vocalizaciones de los estorninos y el reconocimiento de patrones recursivos nos saca un poco de nuestro pedestal autoerigido y nos acerca a la hermosa mezcla de criaturas que es la verdadera sinfonía de la tierra. Nos acercamos a un nuevo cambio de paradigma en la naturaleza del discurso científico, guiados por uno de los pájaros más

comunes y vilipendiados del mundo.

Darwin creía que todas nuestras capacidades siguen un camino ancestral, lo que por supuesto tiene una lógica evolutiva. No hay ninguna razón para separar nuestra conciencia en general, o nuestro lenguaje en particular, de la maravillosa variedad terrenal de seres vivos de la que formamos parte. En *El origen del hombre* escribió: «Los sonidos que emiten los pájaros ofrecen en varios aspectos la analogía más cercana al lenguaje». Eso fue en 1871. Ahora los investigadores observan que el patrón de aprendizaje vocal de los bebés humanos —desde el balbuceo hasta la formación de palabras y el desarrollo de frases y oraciones— refleja el modo en que los pájaros jóvenes aprenden sus cantos de los adultos. El neurocientífico de la Universidad de Duke Erich Jarvis acaba de publicar en la revista *Science* un estudio sin precedentes donde cartografía los genomas de cuarenta y ocho especies diferentes de aves. Jarvis siempre se había interesado por las voces de las aves y hace años determinó que estas aprenden patrones de canto de un modo similar a cómo los humanos aprenden a formar palabras. Esperaba que su investigación genética se ampliara a otros trabajos que demostrasen que partes similares del cerebro humano y aviar están implicadas en la formación de patrones vocales. Los resultados le sorprendieron incluso a él. Jarvis y sus coinvestigadores hallaron cincuenta genes solapados en humanos y aves que se corresponden con el aprendizaje vocal. En las aves más capacitadas para aprender nuevos cantos, estos genes se manifestaban con más frecuencia. Las conclusiones de Jarvis son trascendentales: «Estos genes en las áreas cerebrales del canto y del habla implican que el aprendizaje vocal en las aves y en los humanos presenta más similitudes que las que se dan entre otras aves y primates». Hay al menos una forma en la que soy biológicamente más similar a la pequeña Carmen que al chimpancé, el pariente animal más cercano del *Homo sapiens*.

La estructura cerebral básica que compartimos con otros animales, incluidas las aves, es antigua, anterior a la comunicación compleja. Esto sugiere que probablemente los puntos en común de nuestros cerebros y genes modernos en lo referente al lenguaje proceden de la evolución convergente —donde dos organismos evolucionan en paralelo una característica física similar— más que de una relación evolutiva estrecha. Pero estudiar aves a largo plazo en un laboratorio es más fácil que estudiar humanos, y Jarvis espera que sus nuevos estudios, así como los de otros investigadores, esclarezcan el turbio asunto de la evolución del lenguaje. Tenemos un registro fósil que nos muestra la evolución física, pero no grabaciones de cómo hablaban los humanos hace setenta mil años. Si ahora las aves y los humanos aprenden el lenguaje de forma similar, es posible que nuestros caminos evolutivos hacia el lenguaje hayan seguido el mismo curso.

Aunque la reacción de algunos lingüistas a la investigación de Gentner sobre los estorninos fue negativa, la respuesta del público fue entusiasta. Su trabajo, inicialmente publicado en una revista científica destinada a otros científicos, trascendió a numerosas emisoras de radio públicas, así como a revistas y periódicos, mucho más de lo que es habitual para un trabajo de este tipo. No me extraña. Creo que es una tendencia natural del ser humano buscar y reconocer la conexión entre especies. Nos alegramos de que la ciencia valide aquello que en el fondo de nuestro ser sabemos que es cierto.

En 2012, un consorcio internacional de destacados científicos firmó un documento llamado *Declaración de Cambridge sobre la conciencia* donde se declaraba que los animales, desde las aves hasta los mamíferos y los pulpos, poseen una conciencia similar a la de los humanos. El documento se sitúa en la vanguardia de lo que, según se dice, será una investigación más ilustrada. Es maravilloso que la conciencia de los animales se reconozca por fin como algo respetable dentro del discurso científico de alto nivel, y espero que este artículo y otros

trabajos similares ayuden a establecer unos criterios éticos más elevados para el tratamiento de los animales en la ciencia, la agricultura y el espectáculo. Pero opino que, como declaración académica, llega un poco tarde. Darwin hizo la misma afirmación en la literatura científica ciento sesenta y dos años antes. ¿Y realmente necesitamos que un documento científico nos diga que los animales con los que convivimos son seres conscientes? Creo que el sentido humano de conexión con el mundo más-que-humano es innato y gozoso. Es nuestra forma más auténtica de ser, de habitar, de relacionarnos. No es algo nuevo, es muy antiguo. Aparece en el arte y la cultura de todas las civilizaciones en todos los lugares y épocas, en historias de relaciones entre humanos y animales basadas en el respeto, la conciencia, el conocimiento y el amor.

No pretendo otorgar a un animal una capacidad que no tiene. No es necesario. Los animales tienen suficientes capacidades: las que entendemos, las que aún no conocemos, las que nunca llegaremos a conocer porque habitan en las mentes únicas de otros seres que no son humanos. Los estorninos usan el pico para adquirir conocimientos de su mundo. Los loros aprenden con la lengua; los mapaches, con las sensibles almohadillas de las palmas de sus patas delanteras; las lombrices de tierra, con su reluciente piel. «Nos hallamos en el seno de una inteligencia inmensa, que nos hace receptores de su verdad y órganos de su actividad», escribió Emerson. Y para mí esa es la belleza del trabajo de Gentner y de investigaciones similares. Nos recuerda la conciencia creativa —científica y poética a un tiempo— de que participamos de un continuo del ser, de la vida. Que formamos parte, junto con todas las criaturas que se cruzan en nuestro camino, de una inteligencia hermosa y feroz.

[18] La evocadora expresión «mundo más-que-humano» la utilizó por primera vez hace veinte años el filósofo David Abram en su libro *La magia de los sentidos*. Desde entonces se ha convertido en una expresión muy apreciada en la literatura ecologista.

[19] Suele ser así. Parece que una de cada diez hembras de estornino es capaz de hacer esos sonidos. O tal vez todas las hembras tengan la capacidad fisiológica y solo esta pequeña fracción haga uso de ella.

[20] Purina Lab Chow, ahora llamada LabDiet, es algo real, como aprendí en la universidad. Un día buscaba el despacho de un profesor de Psicología con quien tenía que reunirme y pasé por delante de una sala con un cartel en la puerta: LABORATORIO DE ANIMALES. Ni siquiera sabía que había un laboratorio de animales en mi pequeña facultad de Humanidades. Allí encontré cajones llenos de roedores. Los abrí todos; en el último encontré seis suaves hámsteres siberianos que parecían de peluche. A esta especie no le gusta estar en grupo, sobre todo en espacios pequeños; se vuelven agresivos e incluso caníbales. La hostilidad de aquel grupo en concreto se centraba en un bonito macho de pelo largo color crema que estaba cubierto de mordiscos, tenía parte de una oreja también mordisqueada y sangraba por varias heridas. En aquel momento no pensé que podía estar arruinándole la tesis a alguien, simplemente cogí el hámster ensangrentado y me lo guardé en el bolsillo izquierdo de la chaqueta. Miré rápidamente a mi alrededor. Nada, nadie. Así que en el bolsillo derecho dejé caer un puñado de las croquetas duras y cuadradas de la gigantesca bolsa de Purina Lab Chow que vi apoyada en la pared. El hámster Diógenes (yo estudiaba Filosofía) vivió feliz muchos años.

INTERLUDIO

El sentido temporal de las aves y Mozart

El director de orquesta Michel Swierczewski dijo de Mozart: «Tengo la teoría de que es alguien que vivió más rápido que otras personas […]. Cuando pienso en su vida como una película, siempre la veo como una película acelerada». Hace tiempo que pienso lo mismo. Cuando Mozart enfermó y falleció prematuramente a los treinta y cuatro años de edad había presenciado la muerte de su madre, de su padre y de cuatro de sus hijos, había sufrido altibajos económicos y había experimentado la exuberancia y la angustiosa depresión propias del talento artístico mientras componía cuartetos, quintetos, sinfonías, conciertos, misas, danzas, cuadrillas, varias de las mejores óperas jamás escritas y un hermoso réquiem cuyas páginas tenía en el regazo al morir. Lecciones, dirección de orquesta, conciertos, primer violín, compositor de la corte. Miles y miles de páginas de manuscritos copiados y publicados. Miles de cartas enviadas a lugares lejanos y cercanos. Miles de kilómetros recorridos en coche de caballos.

En cuanto a las condiciones de su existencia diaria, sin duda Mozart no fue muy distinto del típico vienés de su época. Pero, en lo referente a su ritmo laboral, sumado a las dificultades de su vida personal y a la complejidad de su mente artística, fue todo menos típico. Es como si el espacio de una vida se hubiese expandido para contenerlo.

Una nueva investigación confirma algo que siempre creí posible. Los animales más pequeños perciben el tiempo a cámara lenta. En un estudio de 2013 publicado en *Animal Behavior*, investigadores del Trinity College de Dublín utilizaron luces intermitentes para determinar la resolución temporal a la que procesan información

diferentes especies. Observaron que los animales de cuerpos más pequeños y metabolismo más rápido (como las moscas domésticas o los pájaros) perciben y procesan más información en una unidad de tiempo que los animales más grandes de metabolismo más lento (como los elefantes o los humanos). Esa es la razón de que, aunque nos creamos muy listos con el periódico enrollado, la mosca escape la mayoría de las veces: la secuencia de acontecimientos se desarrolla más lentamente para la mosca. Un comentarista comparó este efecto con la «secuencia de las balas» en la película *Matrix*, cuando Keanu Reeves, con sus faldones al viento, esquiva los proyectiles que le llegan a cámara lenta. Aunque para el tirador las balas van a toda velocidad, el personaje de Reeves puede esquivarlas fácilmente. Según este nuevo estudio, los pájaros viven en Matrix.

Las implicaciones del estudio nos llevan mucho más allá de la noción de «años de vida canina», esa idea de que para los animales de vida más corta esta transcurre a un ritmo que puede medirse y ajustarse a una escala temporal humana para encontrar una edad comparable. En cambio, se nos invita a pensar de forma mucho más amplia y relativista sobre el tiempo. No sugiero que, por ejemplo, un pájaro de rápido corazón experimente, en su breve vida de tres años, más que nosotros en ese mismo periodo de tiempo, sino que su vida real percibida puede ser más larga que tres años. La medida es misteriosa; el tiempo vital del pájaro supera nuestros típicos cálculos en formas que no podemos entender, al menos de momento. ¿Es posible que algunas personas también experimenten este portal de tiempo/espacio y permitan que se desarrolle más experiencia dentro de ellas y a su alrededor? ¿Que podamos sumar la duración de ciertas vidas en nuestra forma lineal habitual, pero que estas vidas no encajen en esa medida lineal, que en cierto modo hayan vivido más?

El potencial de semejante experiencia forma parte de nuestras mitologías culturales. En el archivo occidental encontramos el País de las Hadas, un reino donde se puede entrar por casualidad o por desgracia o, a menudo, por la música de la flauta. Es el país donde los mundos se encuentran: lo salvaje y lo doméstico, el sueño y la

realidad, el lenguaje y la poesía, los pasos humanos superpuestos a los de los animales del bosque, las hojas y las setas. Es la tierra de la imaginación y de la suspensión del tiempo, de lo práctico entreverado con lo mágico. Es el mundo de *La flauta mágica*.

A veces, cuando Carmen se sienta en mi hombro, cierro los ojos y escucho. No pesa nada; si no fuera por el pequeño pinchazo de sus uñas, ni siquiera sabría que está ahí. Si hay silencio y tengo el oído lo bastante cerca de su cálido pecho emplumado, puedo oír su corazón. Mi ritmo cardíaco, como el de Mozart y el de la mayoría de los humanos, es de unos ochenta latidos por minuto. El de Carmen, como el de Star y la mayoría de los pájaros cantores, es de unos cuatrocientos cincuenta latidos por minuto. Las aves de mayor tamaño tienen una frecuencia cardíaca más lenta (en los pollos es de aproximadamente doscientos cuarenta y cinco), y las más pequeñas, más rápida (en los colibríes es de unos mil). Pongo la mano en mi corazón y la oreja en el pecho de Carmen y siento el ritmo de nuestras dos vidas.

El metrónomo fue patentado por el inventor alemán Johann Maelzel en 1815. Todos los abnegados estudiantes de música están sujetos a su tiranía, pero la mayoría de los compositores siguen resistiéndose a sugerir tempos exactos para sus obras. En su lugar, los tempos que aparecen en la parte superior de una partitura son descriptivos, sugestivos, subjetivos y muy relativos. *Allegretto* (bastante rápido, pero no rápido), *allegro ma non troppo* (rápido, pero no demasiado rápido), *lentissimo* (más lento que lento). Sabemos que la música puede alterar y cambiar nuestra percepción del tiempo, y un sinfín de estudios demuestra lo fácil que es para los seres humanos entrar en una relación temporal diferente cuando escuchan música bien compuesta. El Royal Automobile Club del Reino Unido llegó a determinar cuál es la música más peligrosa que se puede escuchar mientras se conduce: «La cabalgata de las valquirias» de Wagner. Evidentemente, el riesgo no es que el oyente se involucre demasiado en la música ni que esta en sí sea demasiado rápida, sino que su naturaleza extática interrumpa el sentido normal de la velocidad de los conductores, haciendo que

inconscientemente conduzcan más rápido.

El difunto poeta galés John O'Donohue creía que «la música es, quizá, la forma de arte que más nos acerca a lo eterno porque cambia de forma inmediata e irreversible nuestra forma de experimentar el tiempo». En su opinión, crea un puente entre el mundo visible y el invisible o lo *imaginal*, como se denomina en la erudición, donde nuestras medidas habituales tienen poco sentido. Mozart vivió en este mundo de la música, con tempos siempre cambiantes en su cabeza y un estornino en su hombro. ¿Es posible que su experiencia del paso del tiempo fuera única? ¿Que para él el tiempo pasara de una manera distintiva e idiosincrásica? Me gusta imaginar que experimentó el intervalo de su breve vida con el expandido sentido temporal de un pájaro.

08

Almas gemelas

En junio de 1787 Mozart inscribió en su catálogo una nueva composición, *Ein musikalischer Spass* o *Una broma musical*, la primera pieza que había acabado desde la muerte de su padre y de su estornino. La obra tiene el número K 522 y es una inusual pieza de cámara para dos trompas, dos violines, viola y bajo. Mozart nunca rehuyó la complejidad, pero sabemos por sus palabras y su música que siempre estuvo en contra de la desarmonía. Este divertimento es una anomalía mozartiana, que da bandazos alocados e imprevisibles y está salpicada de accidentes discordantes.

En el momento de su estreno, la pieza no gozó de gran credibilidad como música seria y los que le prestaron atención creyeron que pretendía parodiar la ineptitud de las figuras consagradas de su época o incluso que era una parodia de un compositor en particular. Se rumorea que el compositor checo Leopold Kozeluch llegó a atacar a Mozart en una visita a Praga, convencido de que él era el artista parodiado.

Para mí ha sido una gran tristeza, y una especie de ironía, que Carmen apenas muestre interés por la música de Mozart. A fin de cuentas la arranqué de su nido y la crie cuando era un polluelo escuálido y moribundo para estudiar la relación del estornino con el gran compositor. No sería tan grave si no le interesara la música en absoluto, pero le encanta casi toda la música. Toda menos la de Mozart, o casi nada de Mozart. Como ya he dicho, al menos le gusta el último movimiento del concierto de Star. Pero hay otra obra de Mozart que le encanta, lo que me parece otra dimensión de la *Broma* del compositor, como si Mozart hubiese salido de su tumba para hacer

una última jugarreta. Este estornino con el que vivo, este supuesto espíritu afín al maestro, ahueca despreocupadamente las plumas mientras la sublime *Misa en do menor* de Mozart sale de los altavoces del reproductor. Pero, en cuanto suena el tan denostado y musicalmente controvertido divertimento del autor, la *Broma musical*, Carmen vuelve a la vida como una heroína de ópera. Ladea la cabeza. Me mira como si pasara algo increíble y esperase que yo también lo reconociera. Y, si se deja llevar de verdad, echa la cabecita hacia atrás y canta. Después me mira de nuevo, como diciendo: «¿Ha estado bien?». Es algo tan bonito e inocente que me parte el corazón. Quiero enfadarme, pero en lugar de eso le doy un beso en el cuello, algo que ella aborrece. Se limpia el beso. «Muy bonito», le digo.

Tras la muerte de Mozart, cuando su música sonaba en todas partes como forma de honrarlo, los intérpretes se mostraban reacios a interpretar *Una broma musical* porque les hacía parecer incompetentes; los músicos modernos tampoco manifiestan demasiado entusiasmo. Algunos musicólogos contemporáneos avalan la teoría de la parodia. Otros creen que Wolfgang estaba trabajando la relación con su padre (aunque me extraña que tratara el tema de forma cómica poco después de la muerte de Leopold o en ningún otro momento). Otros piensan que tiene un mensaje oculto, aún sin desvelar. Y algunos están convencidos de que simplemente Mozart perdió el rumbo y creó una pieza superficial, carente de significado. La mayoría la considera simplemente insoportable. Las notas de un disco de Deutsche Grammophon resumen la opinión popular: «En el primer movimiento oímos la unión torpe, desproporcionada e ilógica de un material poco inspirado […], el andante cantabile contiene una cadencia grotesca, que se prolonga demasiado y termina pretenciosamente con un pizzicato profundo y cómico». Al final el comentarista declara que Mozart compone aquí como un «compositor aficionado» que «ha perdido el control de su incongruente mezcolanza».

Tales declaraciones parecen sugerir que toda la pieza es una extravagancia horrenda cuando en realidad hay mucho de lo que disfrutar: la composición en su conjunto es alegre y tiene momentos

de luminosa energía y dulzura, sobre todo en la apertura del allegro con tresillos, una sección que hace que quiera levantarme y ponerme a bailar. Si parece haber una pérdida de control, como sugiere el autor de Deutsche Grammophon, yo diría que en realidad se trata de una apariencia de desorganización muy controlada que un aficionado nunca podría conseguir. Aun así, Mozart no pretendía que la composición representara su lado serio: era una pieza lúdica, con un enigma en su centro: ¿de dónde sale esa voz salvaje?

La descripción de esta música debería resultar familiar. He experimentado tocando las cadencias más objetables de *Una broma musical* junto a las vocalizaciones grabadas de un estornino perdido en una de sus largas divagaciones y el propio canto de Carmen. Las melodías o «desmelodías» de los fragmentos del quinteto y los cantos de los estorninos se superponen perfectamente. No soy la primera en notar el parecido. Cuando Meredith West y su marido Andrew King reflexionaban sobre el estornino de Mozart mientras criaban sus propios estorninos para la investigación, la comparación se hizo irresistible. Ambos eran investigadores del comportamiento animal, no musicólogos ni historiadores de Mozart, y con sus nuevos oídos pudieron detectar algo que siglos de comentarios musicales habían pasado por alto. *Una broma musical*, afirmaron los investigadores en 1990, lleva «el autógrafo vocal del estornino». Observaron las frases fracturadas, la tendencia de los estorninos a responder a las canciones que han escuchado repitiéndolas fuera de tono, a repetir partes que parecen haberse alargado demasiado y a eliminar partes que parecen esenciales para el oído humano. (A uno de los pájaros del estudio de West le encantaba imitar parte de una canción que había escuchado en casa, *Way upon the Swa…*, pero lo dejaba ahí. No importaba cuántas veces escuchara la canción, nada podía convencerle de añadir el final de la frase, *-nee River*). Además, los estorninos combinan y recombinan frases de forma flexible e imprevisible, igual que Mozart en esta pieza, mientras emiten los silbidos típicos de su especie. Como escribió Meredith West en respuesta al comentarista de Deutsche Grammophon:

«El ilógico ensamblaje» está en consonancia con el entrelazamiento de melodías silbadas de los estorninos. La «torpeza» podría deberse a la tendencia de los estorninos a silbar fuera de tono o a fracturar las frases musicales en puntos inesperados. La presencia de frases interminables y erráticas de estructura incierta es característica de los soliloquios del estornino. Por último, el final brusco, como si los instrumentos hubiesen dejado de funcionar, es característico de los estorninos.

Intervino el venerado ornitólogo Luis Baptista, de la Academia de Ciencias de California. La pieza que desconcertaba a los musicólogos, afirmó Baptista, imita sin duda las tendencias vocales innatas del estornino. Baptista añade que la cadencia final de la *Broma* está compuesta en un contrapunto a dos voces, un elemento bachiano pero también aviar. La estructura de la siringe (la versión aviar de la laringe) permite a muchos pájaros cantores, entre ellos los estorninos, cantar dos o más notas o tonos al mismo tiempo (una técnica perfeccionada en los cantos aflautados de los zorzales). Baptista sugiere que el contrapunto es otra prueba de la influencia del estornino, y le creo. Pero también creo que esta cadencia representa la unión juguetona de las voces del compositor y el pájaro.

Como prueba adicional de la influencia del estornino en el sexteto, ahora sabemos que *Una broma musical* fue compuesta a fragmentos durante los tres años exactos que Mozart vivió con Star, y que la concluyó poco después de la muerte del estornino. Así, la pieza pasa de error musical a elogio musical: el regalo idiosincrásico y el homenaje de Mozart al pájaro cuya pequeña vida se entrelazó tan profundamente con la suya. La afinidad era sincera. El pájaro y el compositor tenían mucho en común. Tanto el maestro como el estornino compartían un sorprendente parecido en cuanto a aptitudes (mímica, juego vocal, acrobacias musicales), personalidad (carácter inquieto, coquetería, payasadas) y prioridades sociales (¡llamar la atención!).

Al igual que otros miembros de su especie, Star era coqueto y propenso a ponerse a cantar sin más, al igual que el propio Mozart, de quien se dice que deambulaba excéntricamente murmurando en un recitativo musical, una costumbre tan operística como pajarera. Al igual que Star, Mozart era un gran imitador. Podía reproducir

cualquier estilo musical en sus composiciones y lo hacía con regularidad; a lo largo de su carrera se le encargaron estilos particulares de obras para la iglesia o para ocasiones oficiales. Pero también, incluso de niño, era capaz de imitar vocalmente cualquiera de los estilos de ópera seria predominante, en voces que iban desde tenor hasta soprano completa.

Cuando Mozart se jactó en una carta a su padre: «Puedo, como sabe, adoptar e imitar prácticamente cualquier forma y estilo de composición», Leopold respondió: «Conozco tus capacidades. Puedes imitarlo todo».

De niño, Mozart tenía el oído tan abierto como un estornino y aprendió rápidamente nuevos idiomas, absorbió estilos e influencias musicales en sus viajes y siempre jugó de forma magnífica con la imitación y la parodia en sus composiciones. Leopold, que siempre fue un empresario, instó a Wolfgang a utilizar esta habilidad en su beneficio profesional, y así lo hizo. Pero también imitaba por diversión; animaba las fiestas con sus imitaciones vocales y físicas de amigos, de otros músicos e incluso del emperador. Seguro que Wolfgang se sorprendió y deleitó con las siempre cambiantes y traviesas capacidades vocales de su mascota, tan parecidas a las suyas. En su juego vocal compartido, en su hábil juego de posibilidades auditivas, Mozart encontró lo más parecido a un alma gemela aviar que la verde tierra podía ofrecerle. Un compañero de juego evolucionado, al parecer, solo para él.

El otro día Claire y yo estábamos curioseando en Pegasus, nuestra maravillosa librería de segunda mano del barrio; ella en la estantería de Austen/Brontë y yo cerca, en la de Willa Cather. De pronto susurró, con horror adolescente: «Mamá, tienes caca de pájaro en el pelo». He perdido la cuenta de las veces que ha tenido que hacer tales declaraciones en público, y nunca deja de escandalizarse. Yo me he vuelto bastante filosófica al respecto. ¿Qué se puede hacer? Carmen se

pasa en mi cabeza la mitad del día, así que naturalmente defeca allí, y el guano en las trenzas es un asunto peliagudo. Mientras que los excrementos de los estorninos se limpian fácilmente de una superficie no porosa, la mejor manera de quitarlos del pelo es recoger los trozos sólidos con papel de seda y dejar que el resto se seque, momento en el que se puede peinar fácilmente. Sin embargo, normalmente me olvido y ahí se queda, hasta el siguiente champú.

Cuando hablé con Tim Gentner sobre su investigación de la gramática de los estorninos, la conversación incluyó a Carmen y él se mostró intrigado. Aunque ha trabajado con cientos de estorninos en cautividad, nunca había vivido con uno volando suelto por su casa. Las cosas habituales que sorprenden a la gente sobre Carmen (el hecho de que sea bonita, inteligente, mansa y que pueda hablar) no son ninguna novedad para Gentner. Por lo que me hizo gracia su pregunta: «¿No lo ensucia todo?». Con lo que realmente quería decir: «¿No tienes caca por toda la casa?».

Bueno, sí y no. Como todas las aves que vuelan mucho, los estorninos defecan mucho. Es algo adaptativo, esencial para mantener su peso bajo para una aerodinámica óptima. Cuando se acumula un poco de desecho en los intestinos, lo expulsan directamente para mantenerse limpios, ligeros y con un peso apto para el vuelo. Compárese esta estrategia con la de aves como el colimbo o el cormorán, que no vuelan mucho, sino que bucean para ganarse el sustento y necesitan ser pesadas y flotar poco. Estas aves acumulan grandes reservas de desechos, que acaban eliminando en sorprendentes chorros que flotan como balsas en la superficie del agua; al verlos, se podría pensar que ha pasado una ballena. Aunque los estorninos defecan con más frecuencia, sus excrementos son de bajo volumen. La mayor parte de los excrementos aviares que vemos en las aceras urbanas y suburbanas proceden de pájaros como los cuervos y las palomas, aves más grandes con excrementos lo suficientemente sustanciosos como para permanecer durante unas horas o un día. Pero los estorninos y la mayoría de los pájaros cantores urbanos son más pequeños. Sus cacas se mezclan con la hierba y la suciedad, o se eliminan rápidamente con

la lluvia, o las absorbe el sustrato. [21]

La cuestión es más problemática para un pájaro de interior. Aunque permito que Carmen vuele libremente tanto como sea posible, sigue pasando mucho tiempo en su pajarera y está allí toda la noche, por lo que es donde se acumula la mayor parte de sus excrementos. Me aseguro de cambiar a diario los periódicos que cubren el suelo y de limpiar sus perchas. En cuanto al resto de la casa, cabe recordar que los estorninos son muy sociables. A Carmen no le gusta explorar sola. Quiere estar con nosotros, encima de nosotros. Y, como yo soy su principal cuidadora, ahí es donde va su caca. Encima de mí. O al menos cerca. Siempre tengo un pañuelo de papel a mano, listo para limpiar cualquier excremento fresco que caiga en la pantalla del ordenador, en el suelo o en el libro que estoy leyendo. Y tengo una vieja camiseta, apodada la camiseta de las cacas, que me pongo encima de la ropa cuando Carmen sale de su pajarera. Es un sistema imperfecto. Muchas veces se me olvida y, cuando de noche me desvisto para ponerme el pijama, descubro que me he pasado todo el día con caca de Carmen en la espalda del jersey.

Cuando hablo de estas cosas con amigos o historiadores, a veces lo mencionan como argumento contrario a mi firme creencia de que Mozart dejaba volar libremente a Star en su estudio. Seguramente eso no se habría permitido en una casa decorosa del siglo XVIII, ni siquiera en una tan excéntrica como la de los Mozart. Pero un poco de caca de estornino aquí y allá no habría inquietado a Mozart ni a su familia en lo más mínimo. Mozart estaba felizmente familiarizado con los asuntos digestivos. Cuando Peter Hall, director de la obra *Amadeus*, habló con Margaret Thatcher después de una representación, se quedó perplejo al descubrir que ella estaba horrorizada por la vulgaridad de los modales del maestro tal y como se representaba en la obra. Evidentemente, la primera ministra no era conocida como mecenas de las artes dramáticas; el estreno de *Amadeus* era la primera vez que se aventuraba al teatro desde hacía unos quince años, y eso que era una fanática… no del teatro, sino de Mozart. Hall escribió sobre la respuesta de Thatcher en la introducción a una edición posterior de la

obra de Peter Shaffer: «No estaba satisfecha. En su mejor estilo de institutriz, me regañó severamente por poner en escena una obra que describía a Mozart como un granuja escatológico aficionado a las palabras malsonantes». Thatcher proclamó que era inconcebible que el hombre que escribió una «música tan exquisita y elegante» pudiera ser tan malhablado. Pero, aunque *Amadeus* se toma muchas libertades históricas, esta no es una de ellas. Hall intentó amablemente informar a la señora Thatcher sobre el contenido de las cartas de Mozart, pero ella repuso: «Creo que no ha oído lo que le he dicho. Mozart no podía ser así». Y Hall no tuvo más remedio que reconocer: «La primera ministra insistió en que estaba equivocado, así que me equivoqué».

Mozart se deleitaba con el humor escatológico, una predilección que asumía con naturalidad; las bromas soeces fueron parte de su educación. Las ocurrencias de este tipo eran habituales entre hermano y hermana, tanto en casa como por carta cuando estaban separados, pero ese humor se prolongó más allá de la infancia. Las bromas escatológicas de Mozart suelen achacarse a un mal gusto típico de la adolescencia, a su inmadurez general o incluso a alguna clase de patología. Sin embargo, los excrementos eran un tema normal de conversación y bromas entre el recto Leopold y la correcta Anna Maria. Cuando Wolfgang y su madre partieron para su gira europea de 1777 (sin que nadie llegara a imaginarse que ella moriría en París), Anna Maria aseguró a su preocupado marido en una carta, durante el viaje: «No te preocupes, cariño, al final todo saldrá bien. Te doy las buenas noches, querido, pero antes, *cágate en la cama y que estalle*» (las cursivas son mías). Esta expresión aparece también en las cartas del ostensiblemente mojigato Leopold a su esposa e hijo, y de Wolfgang a su primera amante, la prima Maria Anna Thekla Mozart, a quien Mozart llamaba Bäsle («primita»). Por lo que he podido discernir, no se trata de un modismo de la época, sino simplemente de una desenfadada, y bastante extraña, tradición familiar.

En una carta a su prima, Wolfgang escribe, tras una retahíla de otras tonterías: «*Oui, oui*, por amor a mi piel, me cago en tu nariz, para que corra por tu barbilla». Y más adelante: «Ahora te doy las buenas

noches, cágate en la cama con todas tus fuerzas, duerme tranquila e intenta besarte el trasero». Y, después de páginas de acrobacias lingüísticas en las que hace gala de un ingenio salvaje y de un gusto cuestionable, el joven maestro se centra en chistes de pedos.

Ahora debo relatarte una triste historia que acaba de ocurrirme. Estaba concentrado escribiendo como nunca cuando oigo un ruido en la calle. Dejo de escribir —me levanto, voy a la ventana— y ya no se oye ruido alguno. Me siento de nuevo, retomo la escritura y apenas llevo diez palabras cuando vuelvo a oír el ruido y me levanto. Sigo oyendo algo, pero muy débil; huele a quemado, dondequiera que vaya apesta. Si me asomo a la ventana, el olor desaparece, cuando vuelvo la cabeza a la habitación, el olor reaparece, hasta que al final mi madre me dice: Seguro que has soltado uno […]. No lo creo, mamá. Sí, sí, estoy segurísima. Para asegurarme, me meto el dedo en el culo, luego me lo acerco a la nariz, y… *Ecce Provatum est*! [22] ¡Mamá tenía razón! Ahora adiós, te doy diez mil besos.

Cuando Constanze compartió las cartas de Bäsle con Franz Niemetschek para su primera biografía, las acompañó de una nota: «Aunque de dudoso gusto, las cartas a su prima están llenas de ingenio y merecen ser mencionadas, aunque, por supuesto, no pueden publicarse en su totalidad».

Estoy decididamente en desacuerdo con la conclusión de Hall de que Mozart tenía un «sentido del humor infantil» y «se protegía de la madurez dando rienda suelta a su infantilismo». La afición por lo escatológico de Mozart forma parte de un gusto más amplio por los juegos de palabras groseros que quizá fuese inmaduro en algunos aspectos, pero en mi opinión la respuesta de toda la familia Mozart a un elemento esencial de la condición humana muestra aceptación, ingenio y un sentido del humor que indica más una inteligencia juguetona que simple puerilidad.

Los abonados al mito del Sublime Mozart se horrorizan, como es natural, pero en verdad las cosas no son tan malas como parecen. Los Mozart no vivían en la aséptica sociedad moderna: no había agua corriente en las casas, ni sistemas de tuberías por rudimentarios que fueran, ni retretes de ningún tipo. Las necesidades corporales estaban más cerca de la vida cotidiana. El Salzburgo del siglo XVIII tampoco era el rígido escenario de la época victoriana que se avecinaba; había más espacio para la jocosidad.

Sin embargo, incluso con estas concesiones, ¿era el humor de los Mozart lo que se dice normal? Probablemente no del todo. Es un lenguaje grosero se mire por donde se mire, y precisamente por eso nos ofrece una excelente visión de la familia. Durante doscientos años nos hemos tragado sin rechistar la imagen de Leopold como un patriarca rígido al frente de una familia controlada con mano de hierro y, sin embargo, en las cartas familiares y en los retratos surge otra imagen. Se trataba de una familia inteligente y trabajadora, preocupada por el estatus y el éxito, sí; pero también una familia que se sentía cómoda, que era alegre y divertida, que decía tonterías y era un poco escandalosa. Todos hemos crecido visitando las casas de nuestros amigos, donde aprendimos que algunas familias hacían bromas de pedos y otras no. Los Mozart eran de las que sí.

Por lo que es probable que, para Mozart, que se olía los dedos y hablaba tan campante de cagadas, los pequeños excrementos de Star, fáciles de limpiar, no supusieran ningún problema. Mozart componía en buen papel; eliminar los excrementos del pájaro de sus composiciones en curso era más fácil que para mí limpiarlos de un papel moderno de mala calidad. Las buenas copias de los manuscritos se habrían mantenido alejadas del pájaro, al igual que yo mantengo mi querido y antiguo diario de cuero, mis obras completas de Emily Dickinson y otros tesoros a resguardo cuando Carmen está en el estudio (aunque puedo dejarlos en los estantes, no tengo que ocultarlos del todo; como he dicho, ella no se aleja demasiado de mi hombro). Mozart habría tenido que vigilar el frasco de tinta, pero en general supongo que lo tenía más fácil con su pájaro que yo con el mío. Me temo que un día de estos mi Macbook Pro sufra un cortocircuito por la caca líquida de Carmen que se desliza entre las teclas. Cuando lo llevé a reparar porque se sobrecalentaba y el ventilador hacía un sonido del tipo zum-zum-zum, el técnico lo desmontó y me mostró la «comida» que atascaba el mecanismo. «Vaya, pues resulta que es caca de estornino», confesé. Sin aparente sentido del humor, el técnico limpió el ventilador y me vendió una funda de goma para el teclado.

Los juegos de palabras de Mozart no se limitaban a las funciones corporales. En la citada carta a su Bäsle, Wolfgang realiza un vuelo de asombrosa fantasía epistolar. Toda la carta se convierte en un *Spiel*, un juego, un patio de recreo. En efecto, transmite el tipo de ideas y detalles de la vida cotidiana que suelen encontrarse en una misiva entre amigos o amantes jóvenes, pero en su mayor parte es un revoltijo de rimas internas, espejos verbales, ecos, sinónimos y juegos de palabras que desafían la traducción. Es un sinsentido, pero un sinsentido calculado, una especie de carta de *Alicia en el país de las maravillas*, nunca mera cháchara, sino una obra de una inteligencia asombrosa, encantadora, bobalicona. Desde el saludo, «mi primorosa prima primaveral», hasta la despedida, primero su habitual «te mando diez mil besos» (como concluía casi todas las cartas que escribía a sus seres queridos, aunque a veces el número era mil o cien mil, o incluso un millón), y luego la firma, «el joven viejo Sauschwanz, Wolfgang Amadé Rosenkranz», [23] no hay un momento aburrido en esta larga carta. «He recibido repelido su muy estimada carta lagarta, y he notado anonadado que mi tío de estío, mi tía simpatía, y usted están todos bien. Nosotros también estamos sanos y lozanos. Hoy he recibido la misiva canina de mi papá su señoría, que guardo a buen recaudo entre mis zaparrastrosas zarpas».

Wolfgang se burla de la declaración de afecto de Bäsle en su reciente carta: «Lo dices, lo sueltas, lo gritas, me informas, afirmas, me indicas, me notificas, me anuncias, declaras a plena luz del día, exiges, deseas, quieres, anhelas, ordenas que yo también te envíe mi Retrato». Pero luego cede con coqueta despreocupación: «*Eh bien*, te lo mandaré por correo».

Y, aunque Mozart se muestra más libre en esta nota a su querida prima-amante, no faltan las acrobacias lingüísticas en el resto de su correspondencia y a lo largo de su vida. Pasa con rapidez y agilidad de su alemán nativo a improvisaciones en inglés, italiano, francés y latín, e introduce sus rimas y juegos de palabras con tanta naturalidad que casi podemos pasar por alto el hecho de que estamos leyendo algo fuera de lo habitual. Su corresponsal más habitual era su padre,

Leopold, que se preocupaba, lo regañaba y le exigía noticias si no se comunicaba con él frecuentemente. Todas las cartas siempre empezaban con una rima, «*Mon très cher père*», y las firmaba con «beso mil veces tus manos». Con motivo del matrimonio de su hermana, escribió a Nannerl en 1784 (apenas unos meses después de que la familia Mozart se trasladara con su familia y Star al piso de Domgasse): «*Ma très chère soeur*! ¡Santo cielo! ¡Ya es hora de que te escriba si quiero que mi carta te llegue todavía virgen! ¡Unos días después y… ya no!». Envía felicitaciones, cumplidos y planes de viaje, y concluye con un explícito consejo marital (que toma un giro feminista) en rima, divagando, en pentámetro yámbico:

Si tu esposo muestra fría reserva
que no crees tú que merezcas,
y se empeña en llevar la razón,
no empañes tu bello corazón:
dile: tu voluntad se hará de día,
pero de noche se hará la mía. [24]

En febrero de 1786, Wolfgang asistió a un baile de máscaras disfrazado de filósofo indio. Repartió folletos llenos de ingeniosas adivinanzas que había escrito él mismo, al estilo del filósofo iraní Zoroastro (el modelo para el Zaratustra de Nietzsche, y también probablemente para el Sarastro de *Die Zauberflöte*). Wolfgang envió un ejemplar a su padre y casi puede oírse la risa de aprobación de Leopold cuando, a su vez, él se lo envió a Nannerl a su casa de St. Gilgen: «El anexo que te envío es de tu hermano. He resuelto los primeros siete acertijos con solo leerlos, pero el octavo es difícil. Estos fragmentos son buenos y auténticos. Supongo que su finalidad es la edificación moral […]. Por favor, devuélveme después el folleto». [25]
Además de la cháchara y los juegos de palabras, hay una similitud entre Mozart y los estorninos que nunca habría imaginado. Se sabe que a Mozart le gustaba la bebida y que era propenso a achisparse en las fiestas. No puedo hablar por Star, pero a Carmen el vino es lo que más le gusta del mundo. Robará un sorbito siempre que se le presente la ocasión y hemos descubierto que puede distinguir una copa de vino

de otros vasos. Si alineamos en la mesa una serie de ellos —un vaso de zumo, una copa de agua, una copa de vino—, volará directamente a la copa de vino y meterá el pico hasta el fondo en busca del dulce elixir, abriendo las alas para mantener el equilibrio. Si el armario está abierto aunque sea un segundo, se lanza directamente al estante de las copas de vino y empuja la más cercana hacia el borde hasta que se estrella en el suelo de pizarra. Cuando tenemos que cogerla para cortarle las uñas o para alguna otra tarea de mantenimiento aviar, basta con verter un poco de vino en una copa para que la atrapemos cuando está con el pico hacia abajo y la cola hacia arriba. Es facilísimo. Y aunque después de esta argucia nuestra intentará controlarse y evitar las copas de vino durante un par de días, a la larga es demasiado tentador para ella. Su tendencia al alcoholismo supera su desconfianza hacia nuestros motivos. De vez en cuando transijo y comparto con ella un poco de cabernet de mi copa (solo un poco; no es bueno para Carmen, y lo último que necesito es un estornino borracho revoloteando por la casa). Me encanta imaginarme a Mozart haciendo lo mismo con Star.

Cuando empecé a investigar esta historia, estaba convencida de que Mozart y su estornino encontrarían puntos en común en su audaz vocalización y musicalidad. Pero, cuanto más fui sabiendo de la personalidad de Mozart y más aprendía de los estorninos gracias a mi convivencia con Carmen, más evidente se me hizo que las similitudes entre Mozart y Star eran más extremas de lo que jamás habría llegado a imaginar: la inusual astucia, la traviesa desobediencia, la propensión a la charla incesante. Ambos eran revoltosos, curiosos y desordenados. Ambos eran incapaces de estarse quietos y callados en un mundo tan lleno de sonidos, acontecimientos y belleza. Ambos compartían el impulso de componer música alocada y original de forma constante. [26]

Con la excepción de *Una broma musical*, nadie ha sugerido más conexiones directas entre el estornino de Mozart y una pieza musical concreta. Pero eso no significa que no existan. Para el oyente atento,

creo que la influencia perdurable del estornino en la obra de Mozart es evidente. Una infinidad de frases inspiradas en los pájaros pueblan su obra posterior. En las arias compuestas para algunos de los pícaros héroes de la ópera mozartiana hay travesuras típicas de los estorninos. Y no creo que sea una simple coincidencia que tras la muerte de Star aparezca en el canon mozartiano un personaje que encarna con sumo encanto todas las peculiaridades de personalidad que compartían el maestro y el pájaro.

Mozart compuso gran parte de su ópera *Die Zauberflöte*, *La flauta mágica*, en una pequeña casa de campo ubicada en el jardín de rosas del palacio de Mirabell de Salzburgo, con las ventanas abiertas al canto de los pájaros y a los ciclos de la naturaleza que aparecen en la ópera. Este es el mismo jardín donde los niños Von Trapp saltaban en *Sonrisas y lágrimas*, cantando «Do Re Mi» con sus ropas de cortina. La casa sigue en pie, pero me apenó encontrarla cerrada para su restauración cuando estuve en Salzburgo. Sin embargo, pude curiosear por los alrededores, dar un paseo entre las rosas y sentarme a escuchar los pájaros del jardín. Son las mismas especies que Mozart oía mientras componía (petirrojo europeo, mito común, pinzón, mirlo). No pude contenerme y les susurré: «Las almas de vuestros antepasados siguen volando en las arias de *La flauta mágica*».

El voluminoso libreto de *Die Zauberflöte*, de Emanuel Schikaneder, con sus referencias masónicas y su argumento farragoso, se salva por dos cosas: algunas de las arias de ópera más increíbles que se han compuesto y la presencia cómica del personaje Papageno. Papageno aparece disfrazado, envuelto en plumas; es un cazador de pájaros de oficio, pero en persona, en realidad, es más bien un pájaro. En la escena inicial, el supuesto héroe de la ópera, Tamino, se desmaya tras ser perseguido por una serpiente gigante. Le salvan las doncellas de la Reina de la Noche pero, cuando despierta, solo Papageno está allí.

—¿Qué eres? —se pregunta Tamino, observando el atuendo de plumas de Papageno y su comportamiento huidizo.

—¿Yo? —Papageno se muestra incrédulo—. Soy un ser humano, como tú —responde con una mirada taimada que nos deja a todos con la

duda.

Cuando Tamino atribuye a Papageno su rescate, el pajarero no se molesta en corregirlo. Las doncellas vuelven y castigan a Papageno por esta falsedad poniéndole un candado en la boca. La peor de las penitencias. A lo largo de la ópera se repite el chiste de que Papageno no puede dejar de «parlotear». Papageno es sociable, inquieto, extravagante, ligero, dotado musicalmente, imprevisible, problemático y a la vez encantador; no cuesta ver de dónde surgió la inspiración para el personaje en la vida de Mozart. Salta de aquí para allá, inseguro y alborotado, con buenas intenciones pero haciendo todo tipo de travesuras. Es el coyote-pícaro del folclore norteamericano, el personaje cómico shakespeariano cuyas bufonadas ocultan su inteligencia y su capacidad. Todo el mundo está encantado con la supuesta valentía del apuesto príncipe Tamino, pero es Papageno, y no Tamino, quien salva dos veces a la heroína Pamina de ser violada y es Papageno quien encuentra la voz para unirse a ella en un potente dúo que invoca al amor.

El libretista Emanuel Schikaneder era todo un personaje. Había dirigido un teatro ambulante y era una mezcla variopinta de empresario, dramaturgo, jugador y pícaro. En 1791 se instaló en Viena para dirigir el Theater auf der Wieden, y aquí reanudó su larga amistad con Mozart. Fue idea de Schikaneder que colaboraran en este nuevo *singspiel* (u obra con música: en *Die Zauberflöte* se habla más que en las óperas estrictas, donde todas las partes habladas se cantan en recitativo). El libretista tenía una magnífica voz de barítono y se adjudicó el papel de Papageno en la producción inicial. Al parecer mostraba una animada presencia escénica y sin duda fue un maravilloso cazador de pájaros. Mozart dio a las arias la sencillez suficiente para el rango de Schikaneder, que no era tan amplio como el de un cantante de ópera profesional, pero las melodías de Papageno son tan encantadoras, los sentimientos tan humanos y verdaderos y la voz de barítono tan intrínsecamente hermosa, que como oyentes no echamos nada en falta.

Hay dos arias que nos hacen adorar a Papageno: el primer solo, donde

se anuncia como cazador de pájaros y el posterior dúo de amor extático con su compañera, la igualmente plumífera Papagena, en el que la pareja planea su futura bandada de pequeños Papagenos y Papagenas. Ambas melodías son ligeras, ágiles, tontas y encantadoras y, junto con la atormentada diatriba de la Reina de la Noche y su famoso fa sobreagudo, constituyen el cénit de la obra. Algunos musicólogos han propuesto que en estas arias Mozart se burla del insípido *establishment* musical vienés. O tal vez que con ellas pretende ridiculizar las composiciones de Antonio Salieri, un compositor de menor genio, pero entonces más afianzado y respetado socialmente. O quizá que la figura de Papageno encarna al propio Salieri, representado como un tonto. (El retrato de Salieri en *Amadeus* es entretenido, pero ficticio: no envenenó a Mozart). He intentado dar credibilidad a estas propuestas, pero sinceramente es difícil creer que alguien que conozca a Mozart y haya experimentado realmente *Die Zauberflöte* pueda llegar a tales conclusiones. En *La flauta mágica* hay un mensaje que predomina sobre los demás: Mozart adora a Papageno. En una de las primeras representaciones, incluso sorprendió a Schikaneder apareciendo fuera del escenario ¡para tocar él mismo el carillón de Papageno!

El libretista Emanuel Schikaneder como Papageno.
(*Grabado de Ignaz Alberti, 1791*).

El célebre director de la Ópera de Seattle Speight Jenkins (ahora emérito) escribió un artículo para el programa de una producción de 2011 de *La flauta mágica* titulado «La mágica humanidad de Papageno», donde afirma que Papageno es el personaje de esta ópera con quien el público conecta más inmediatamente: «Quiere una buena vida, suficiente comida y sobre todo una buena esposa. Por lo que sabemos, Mozart tenía los mismos sentimientos: amaba a su mujer, Constanze, y quizá la conexión más evidente del libreto con sus propios sentimientos es que Papageno quiere que Papagena sea su

Herzensweibchen (esposa de mi corazón), el apelativo cariñoso de Mozart para Constanze». El señor Jenkins ha dirigido numerosas producciones de *La flauta mágica* y ha asistido a incontables representaciones de la ópera en todo el mundo. Cuando hace poco le pregunté en una cafetería de Seattle si Papageno podría representar algún tipo de comentario despectivo de Mozart hacia la música de su época, rio para sí. «Con Papageno Mozart representa a la persona común —respondió. Tras una pausa, me miró a los ojos y dijo—: Papageno es Mozart».

Hay muchos mitos persistentes pero falsos sobre Mozart: que era un «hombre-niño», siempre infantil; que estuvo arruinado toda su vida; que fue enterrado en una fosa común. Uno de los más perdurables es la noción, tan repetida por los estudiosos de Mozart, de que era el «más urbano de los compositores», que solo se sentía a gusto en la ciudad y que estuvo aislado del mundo natural en su vida y su obra. Esta idea errónea puede deberse a una obra de Alfred Einstein (sin relación verificable con Albert), el historiador conocido por haber realizado la primera edición exhaustiva del catálogo musical de Mozart (el catálogo Köchel, todavía en uso, que numera las obras siguiendo el orden en el que fueron concluidas, de ahí la K seguida del número que aparece en cada una de las composiciones mozartianas). En su biografía de 1945 sobre Mozart, Einstein proclamó que el compositor no sentía simpatía por la naturaleza. El público culto de su época leyó el libro, pero probablemente sería una referencia desconocida en la actualidad si no fuera porque Thomas Mann, en la agonía de su última enfermedad, eligió el volumen de Einstein como lectura en su lecho de muerte. En una carta de 1955 a su hijo Michael, la penúltima de su vida, Mann escribió que podía sentarse a escuchar música quizá una hora al día, pero incluso eso suponía un esfuerzo para sus nervios. Prefería leer el libro de Einstein. Se tragó a Einstein enterito e inmortalizó sus insostenibles ideas con algunas de las

últimas palabras que salieron de su pluma:

> Me interesa especialmente que Mozart no tiene ningún sentido de la naturaleza, ni de la arquitectura, ni de los *Sehenswürdigkeiten* en general, sino que solo encontraba estímulo en la misma música, y, por así decirlo, hizo música de la música, una especie de endogamia artística y producción filtrada… muy curiosa.

La idea de que la música de Mozart se origina de algún modo en la propia música es filosóficamente intrigante, y no hay forma de saber realmente cómo se desarrolló su genio en el misterioso proceso de composición, para el que Wolfgang mostraba una facilidad innata. Pero pasar de estas reflexiones a la idea de que Mozart «no tenía ningún sentido de la naturaleza» es sencillamente insostenible.

A Mozart le gustaba el bullicio de la ciudad y le preocupaban los asuntos sociales que allí se planteaban: la riqueza, la apariencia y, sobre todo, el aplauso. Pero incluso una lectura superficial de sus cartas y el conocimiento de sus actividades cotidianas demuestran que amaba el mundo natural y que acudía a lo salvaje en busca de una profunda inspiración. Como a Goethe, le interesaban los recientes descubrimientos científicos y prestaba atención a los animales, al clima y al funcionamiento del mundo natural. Conservó una pequeña colección de excelentes grabados de aves, parte de la cual se reunió recientemente para una exposición temporal en el museo Mozarthaus, y su colección creció hasta incluir detallados dibujos de plantas. Le encantaba salir de la ciudad, hacer pícnics en el bosque con Constanze y pasear con ella por el Prater, el parque arbolado y lleno de pájaros de las afueras de Viena. «No me decido a volver a la ciudad tan pronto», escribió a Leopold tras un día de paseo con su «mujercita embarazada». Y al ver la casa de campo en los bosques de Viena donde se alojaría unos días mientras visitaba al canciller, dijo a su padre: «La casita no es gran cosa, pero en los alrededores —el bosque —, donde ha construido una gruta que parece hecha por la propia naturaleza, todo es magnífico y agradable». Mozart no prodigaba sus sentimientos por la naturaleza como hacían los románticos, pero su respuesta era sincera y sentida. Amaba los pájaros, amaba los animales, le encantaba montar a caballo y pasear por el bosque. Y lo

expresa con alegría en sus cartas y en su música.
El poeta Gary Snyder escribió que la naturaleza salvaje es «una cualidad de la propia conciencia», una cualidad elemental que estaba muy arraigada en Mozart: tenía una forma de ser, una imaginación que pertenecía al reino de la naturaleza, independientemente de dónde viviera. Es una cualidad que, a cierto nivel, compartimos todos nosotros.

La vida doméstica de Carmen tiene sus pros y sus contras. No disfruta de la libertad de un pájaro salvaje, pero tampoco tiene que enfrentarse a los peligros que esa vida comporta: la exposición a climas extremos, los caprichos de la disponibilidad de alimento, la competencia con otros estorninos, los parásitos y las enfermedades que se transmiten las aves sociales, los depredadores. La vida de Carmen en nuestra casa tiene otras ventajas. La alimentamos con rúcula cultivada por nosotros y cocinamos huevos duros solo para ella. Disfruta de conciertos de chelo en casa. Tiene un portátil y puede ver reposiciones de *Seinfeld*. Tiene un gato como mascota.
Así que a veces olvido su esencia salvaje. Pero entonces Carmen hace algo tan sorprendentemente típico de un pájaro que me devuelve a la realidad. Como sus baños de sol, por ejemplo. En los días soleados, cojo un libro y me siento junto a la luminosa ventana de la cocina para este necesario mantenimiento de la salud de mi estornino. Carmen se posa en mi brazo o en mi hombro, donde el calor del sol se magnifica a través del cristal. Se acomoda, extiende las alas, inclina la cabeza, abre el pico y levanta todas las plumas de su cuerpo como si fuera un suave puercoespín. Se le acumula saliva en la comisura del pico. Cualquiera que la viese pensaría que la ha embriagado una sustancia extravagante.
Como muchas aves, los estorninos entran en un estado de torpor cuando toman el sol, por lo que estiran el cuerpo y despliegan las alas para que llegue a su epidermis la mayor cantidad de luz posible. Se

cree que entre sus numerosos beneficios para la salud están la absorción de vitamina D, el freno a los parásitos, la liberación de aceites protectores de la piel y, posiblemente, incluso beneficios para la salud mental, algo parecido a la calma reparadora que sentimos los humanos cuando nos tumbamos en la playa o meditamos.

Baño de sol zombi.
(*Fotografía de Tom Furtwangler*).

Las aves que toman el sol parecen zombis moribundos. Se tumban de lado en el suelo con los ojos dilatados. Son incontables las veces que alguien me ha llamado para describir un pájaro supuestamente enfermo en su jardín, precisamente en esta postura. Me he asegurado de que, aunque Carmen siempre tiene algo de sombra en su pajarera, también haya un par de rincones que reciben luz solar directa a ciertas horas del día para que pueda tomar el sol cuando quiera y lo necesite. Sin embargo, como prefiere estar acompañada, le gusta más tomar el sol en mi hombro, en mi brazo o encima de mi cabeza, en equilibrio precario sobre las puntas de sus alas extendidas. Me maravilla la perfección individual de sus plumas, levantadas una a una en este

singular ritual. Y, aunque Carmen toma el sol a diario, la extravagancia de este hábito nunca deja de asombrarme.

Alegre baño de agua.
(*Fotografía de Tom Furtwangler*).

Sus baños de agua tardan casi lo mismo y son aun más problemáticos para mí. No dejo un plato de agua en su pajarera porque el agua derramada sobre los excrementos y los periódicos del suelo sería una porquería. Si pongo un cuenco en el fregadero, lo ignora y se queda en mi hombro; quiere que le sostenga el cuenco. Los baños son buenos para ella, así que he cedido. Todos los días sostengo su cuenco turquesa favorito bajo el grifo y dejo que un fino chorro de agua caiga y se acumule en el plato. Carmen salta varias veces dentro y fuera, desde mi muñeca hasta el cuenco, agachando la cabeza y esponjando las alas una y otra vez, salpicando agua por toda la cocina durante diez minutos. Si no me pongo un chubasquero, después tengo que

cambiarme la camisa empapada. Algunos días se me hace algo incómodo, pero también es divertido y es evidente que a Carmen le encanta darse un baño. Cuando termina, salta a mi hombro y se sacude el agua como un perro, inundándome la oreja. Luego vuela directamente a su pajarera y no muestra el menor interés en volver a salir durante al menos un par de horas: está ocupada acicalando una a una las plumas recién lavadas. [27]

Cuando a Carmen le salieron por primera vez las plumas, pensé que tendría que enseñarle a bañarse: animarla a entrar en el agua y tal vez rociar agua sobre su cabeza para que la agachara, como había visto que hacen los estorninos salvajes cuando se bañan en los charcos de las aceras. A fin de cuentas, había tenido que enseñar a Claire a confiar en el agua y a lavarse el pelo cuando era pequeña; quizá los estorninos jóvenes aprendían a bañarse observando a los estorninos adultos. Sin embargo, resulta que llevan en la sangre el movimiento de agachar-levantar-aletear-salpicar y, en cuanto tuvo plumas, Carmen intentó bañarse en mi vaso de agua (mientras yo intentaba bebérmelo). Los baños de agua son tan innatos como los baños de sol. Pero pronto tendría pruebas de un instinto más profundo.

Un día Carmen estaba en una rama de su pajarera próxima a la ventana. De pronto un gavilán de Cooper se posó brevemente en la gran camelia del jardín y luego se lanzó, las patas por delante, hacia la ventana cerrada de Carmen, con las garras apuntándole al pecho. Muchos pájaros revolotean ante la ventana de Carmen. Hay carboneros, sastrecillos, pinzones y colibríes. Algunos, como los cuervos, son casi tan grandes como el gavilán de Cooper. Carmen los observa con curiosidad. A veces salta para verlos de cerca; otras, se aleja y los mira, maravillada, desde la distancia. Aquel día, cuando un depredador que nunca había visto se acercó a la ventana, soltó un grito que yo no sabía que era capaz de dar, voló al otro extremo de la habitación y se me subió al hombro, donde pasó los siguientes quince minutos jadeando y —otro comportamiento que nunca había observado— temblando. El gavilán de Cooper golpeó la ventana un par de veces más (como volaba desde la camelia cercana no podía

coger mucha velocidad y no se lesionó, aunque sí parecía muy indignado) y luego se quedó dos horas observando desde las flores rosadas. Entretanto, en mi hombro había un pájaro que de pronto no tenía nada de doméstico, que mentalmente acababa de escapar de la muerte por los pelos. Descubrí una inteligencia salvaje que no sabía que poseía. Pero este conocimiento evolucionado y salvaje corre por la sangre, el corazón y la imaginación de los pájaros y de cada uno de nosotros.

Cuando me propuse seguir la historia de Mozart y su estornino, vi en su centro una paradoja brillante e irresistible: uno de los compositores más grandes y queridos de toda la historia se inspiró en un estornino común y despreciado. Ahora reflexiono sobre las múltiples facetas de esta historia y es maravillosa, sí, incluso más maravillosa de lo que me imaginaba. Pero, al recordar el camino que he recorrido con estos pájaros afines —uno en la historia y otro en mi casa— también veo que, como suele ocurrirles tanto a los humanos como a las aves, me ha engañado mi atracción por el pequeño objeto brillante. Porque, a fin de cuentas, lo que es maravilloso no es la excepcionalidad de esta historia. Es su normalidad.

Con los animales que participan en nuestras vidas, los que vemos a diario y los que nos observan desde lugares urbanos y silvestres —entre las ramas y las hojas, bajo aleros, escaleras y alcantarillas, desde las veredas de paseos y caminos—, lo compartimos todo. Compartimos el aliento, la biología y la sangre. Compartimos nuestra necesidad de alimento, agua y refugio. Compartimos el imperativo de aparearnos, de concebir nuevas vidas y de mantener a nuestras crías seguras, abrigadas y alimentadas. Compartimos la propensión a las enfermedades y al sufrimiento, y una inevitable fragilidad ante ellos. Compartimos una muerte segura. Lo compartimos todo, constantemente, cada momento del día y de la noche, por los siglos de los siglos. Y, cuando prestamos atención a esta vida terrenal

compartida, hallamos la esencia de nuestra compasión y de nuestra empatía hacia otros seres.

Sin embargo, tenemos mucho más en común que estas necesidades corporales. Todos defecamos, sí. Pero todos también reflexionamos, de una forma que puede ser o no ser humana, pero que es completa y maravillosa. En todo momento estamos rodeados de conciencia, de un festín de inteligencias únicas. Cada criatura tiene sus formas y sus tretas. Cada ser tiene su propia presencia, voz, silencio, canto, cuerpo, lugar. Estamos unidos en igual medida por nuestras semejanzas y nuestras singularidades: ambas surgen de nuestro ser compartido en una tierra vital y consciente. Es una comunión con la naturaleza. Y es en este reconocimiento donde superamos la simple compasión y alcanzamos un sentido más cierto y esencial de relación, de parentesco.

Mozart lo sintió, lo sé. Como yo, al principio se sintió atraído por el objeto brillante, que en su caso fue que Star cantara la música que él había compuesto. Pero en la elegía que le dedicó vemos que llegó a desarrollarse una relación distinta. El mimetismo del pájaro no se menciona ni una sola vez. Se trata de un poema a una criatura afín cuya presencia aportó juego, sonido, canto, alegría y amistad a la vida del maestro. Y eso lo vemos también en la obra que Star inspiró. Un sentido compartido de travesura, música y deleite. La palabra *kinship*, parentesco, procede del inglés antiguo: «del mismo tipo» —*kind*— y por tanto relacionado. *Kindness* —«amabilidad»— también procede de la misma raíz: es el comportamiento hacia los demás que inspira el parentesco.

Siempre he creído que todas las criaturas, todos los organismos, están emparentados. Ya sea durante mis paseos solitarios en las profundidades de la naturaleza o simplemente apoyada en un árbol que crece en una acera urbana, nunca me ha costado sentir, como ocurría en tiempos ancestrales, las raíces de nuestro parentesco ecológicamente, sí, pero también en su vertiente sagrada, sacra. Los estorninos, aunque bonitos, eran una fisura en esta visión, revoloteaban fuera de esta totalidad. Pero mis ideas han evolucionado.

Desde el punto de vista ecológico no pertenecen a este país, a esta ciudad, es cierto; pero desde el punto de vista relacional, sí. Vivimos juntos en una enmarañada complejidad. Escucho a los estorninos, que imitan mis profundas deficiencias ecológicas. Carmen es un ser con cuerpo, voz y conciencia del mundo. En eso somos hermanas. ¿Y todos esos estorninos inoportunos del césped del aparcamiento? Sí, también lo son.

La creencia cartesiana de la separación absoluta de vidas, cuerpos y cerebros se mantiene en nuestras tradiciones culturales modernas. La vemos en cómo nos enfrentamos a los otros en el comercio, en la educación y en nuestros míseros celos cotidianos. Lo vemos en cómo seguimos considerando culturalmente aceptable subestimar a los animales en la agricultura, en el ocio y en la experimentación científica. Y, sin embargo, cuando prestamos atención descubrimos que no estamos separados, que no estamos solos. No somos pequeñas mentes aisladas que vagan por una tierra vasta e indiferente. Estamos rodeados de nuestros parientes, de la misma vida, de los seres con los que caminamos juntos. En lugar de caminar sobre, caminamos dentro, y en este interior nace nuestra imaginación. Nos inspiramos —literalmente, respiramos— juntos.

Nuestra creatividad y nuestra conexión con otros seres se enlaza en una hermosa etimología. Las palabras *creativo* y *criatura* proceden de la misma raíz latina, *creare*, que significa «producir», «cultivar», «dar vida». Fue Ged, joven mago de Terramar de Ursula K. Le Guin, quien aprendió, tras la caída de su orgullo individual, que el sabio es «aquel que nunca se distancia de los demás seres vivos, hablen o no, y en los últimos años se esforzó por aprender lo que se puede aprender, en silencio, de los ojos de los animales, del vuelo de los pájaros, de los gestos lentos y amplios de los árboles». Mediante esta comprensión llegamos a una nueva plenitud. Nos volvemos más receptivos y libres de cuerpo y de imaginación, y se aviva nuestro singular potencial de magnificencia creativa. Nos convertimos en los artistas atentos a nuestra propia vida y cultura.

Y aunque, como Mozart aprendió con Star y yo con Carmen, es natural

conseguir esa comunión atenta con las criaturas individuales que tenemos delante: este pájaro, este mapache, este árbol (porque estamos descubriendo que los árboles tienen sus propios sistemas de comunicación y conocimiento), tales individuos no son fines en sí, sino una especie de ventana a la totalidad de la existencia. Había esperado con impaciencia que Carmen imitara el motivo del concierto. Ahora veo que ella invocaba algo mucho más grande, mucho más vital: estaba cantando la canción de la vida, de toda la vida, todo el tiempo.

[21] No es así, por supuesto, en aquellos lugares con grandes congregaciones de aves: los nidos en colonias o los dormideros de otoño, donde los residuos acumulados pueden ser una monstruosidad e incluso nocivos para la salud humana.

[22] En latín correcto habría sido *Ecce probatum est* («hay prueba»).

[23] Me han dicho que cuando se pronuncia correctamente, *Sauschwanz*, «cola del cerdo», rima con *Rosenkranz*.

[24] Lamentablemente, el matrimonio de Nannerl nunca fue feliz; es probable que sus deseos no fueran muy tenidos en cuenta, ni de noche ni de día. Años antes de su boda recibió una oferta de matrimonio de un buen joven a quien parece que amaba de verdad, pero Leopold se opuso a su oficio y a sus perspectivas, y obligó a Nannerl a rechazarlo. Finalmente, Leopold instó a su hija a casarse con el magistrado Johann Baptist Franz, un viudo mayor con cinco hijos y un hogar que era una prisión sin amor para Nannerl. Ella tuvo tres hijos propios, incluido uno que fue criado por Leopold. Tras el matrimonio de Nannerl, Wolfgang y su hermana se fueron distanciando.

[25] Un ejemplo del juego de palabras político y vitalista: «Si eres un tarugo pobre, hazte K r, *Kleriker* [clérigo]. Si eres un tarugo rico, hazte terrateniente. Si eres un tarugo aristocrático pero pobre, haz lo que puedas para ganarte el pan. Pero si eres un tarugo aristocrático y rico, sé lo que quieras, menos —te lo ruego— un hombre de razón».

[26] Suele decirse que Mozart era muy trabajador y que componía solo por dinero, para ganarse el sustento. Es cierto que tenía que componer para ganarse el pan y que la mayor parte de su vida laboral se desarrolló con vistas a esta realidad, pero es muy evidente que también componía por diversión, por arte y por amor. Componía por caridad. Componía canciones tontas para entretener a sus amigos y hermosa música de salón para deleitar a sus invitados. Componía mientras dormía. Componía porque era Mozart, y la música brotaba de él constantemente, formaba parte de su naturaleza.

[27] Las cosas dieron un giro inesperado cuando cierto vídeo de Facebook se hizo viral: un hombre musculoso y tatuado bañaba a su colorido pinzón en el fregadero, como hacemos nosotros con Carmen, pero en lugar de recoger agua en un cuenco, utilizaba sus manos ahuecadas. Todos mis conocidos me enviaron el vídeo y pensé, inocente de mí: «¡Vaya, seguro que a Carmen le encanta!». Error. Fue complicado, porque mis manos eran mucho más pequeñas que las del tipo del vídeo y también porque Carmen es más grande que un pinzón.

Pero le encantó y enseguida le cogió el gusto. La muy malcriada rechazó el cuenco durante mucho tiempo e insistió en bañarse solo en mis manos, lo que hizo que yo acabara más mojada aún.

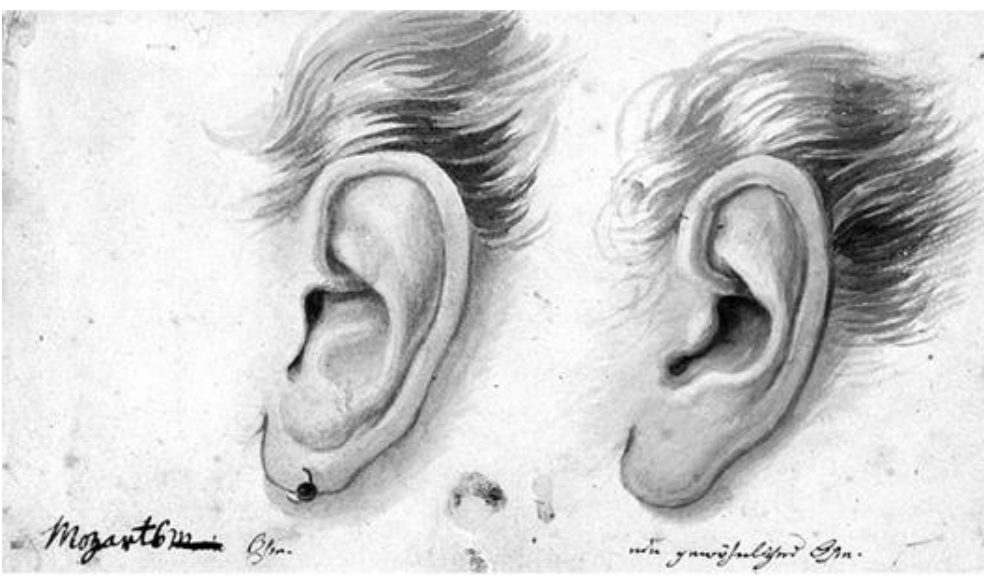
09

La oreja de Mozart

y la música de las esferas

En un polvoriento rincón del museo de la casa natal de Mozart en Salzburgo hay una salita con pequeños objetos expuestos en vitrinas y en las paredes: tarjetas y notas de conciertos, retratos de parientes lejanos. Visité el museo un día soleado y las salas estaban en penumbra. Llevaba horas allí, había visto todo lo que creía que quería ver y me apetecía salir a la luz exterior y acercarme a la vendedora de castañas ataviada con delantal que había visto antes en la entrada. Pero recordé que había venido hasta aquí para contemplar esas cosas, así que, suspirando, crucé el marco de la puerta. Nada en esa sala me llamó la atención hasta que a la altura del pecho, cerca de la salida, vi una pequeña litografía no mucho mayor que una tarjeta postal. Tenía dos orejas dibujadas a lápiz. Bajo la de la derecha se leían las palabras *Gewöhnliches Ohr* («oreja normal»). En la de la izquierda, *Mozart's Ohr*. Este boceto había aparecido en la biografía de Mozart de Georg Nikolaus von Nissen, el segundo marido de Constanze, con el comentario: «La construcción de las orejas de Mozart difería por completo de la norma» y la afirmación de que el hijo de Wolfgang y Constanze, Franz, había heredado esa extraña forma auricular. A primera vista las dos orejas retratadas me parecían normales, así que empecé a inspeccionar discretamente las de los otros peregrinos mozartianos que pululaban por la sala para comprobar cuál es el aspecto habitual de una oreja. Efectivamente, la de Mozart tenía al menos dos características singulares. La parte superior, grande y curva, llamada antehélix (como aprendí en mi posterior investigación

de la anatomía del oído externo), es ancha, plana y más bien cuadrada; y la pequeña prominencia situada delante del conducto auditivo, llamada trago, es muy reducida. Resulta difícil encontrar retratos de Mozart que corroboren la afirmación de Nissen; en la mayoría de los cuadros, el pelo le cubre las orejas. Pero un retrato de Franz y su hermano Carl cuando eran niños (los dos únicos hijos de Mozart que sobrevivieron más allá de la infancia) parece mostrar un trago reducido en Franz (la parte superior de su oreja no es visible), y el libro de Nissen fue supervisado por Constanze, que habría sabido más que nadie cómo eran las orejas de Wolfgang. Ella insistió en que se blanquearan ciertas cosas de la biografía, pero no había ninguna razón para desinformar a los lectores sobre una oreja; el boceto es probablemente veraz. [28] Es posible que la peculiaridad de sus orejas le causara cierta vergüenza; quizá nunca se ven en los retratos porque quería ocultarlas. Esta singularidad auricular sigue siendo rara hoy en día, pero no es inédita, y los especialistas la llaman coloquialmente «oreja de Mozart».



Esbozo de la oreja de Mozart (izquierda)
y de una oreja normal.

¿Qué puede significar para un compositor, nada menos, tener una

oreja de morfología extraña? ¿Para alguien como Mozart, cuya vida estuvo dedicada a la creación mediante el sonido? Cuando volví de Austria hablé con otorrinos y audiólogos, y aunque todos subrayaron que estaban especulando, hubo un consenso general. Un trago completamente formado ayuda a distinguir los sonidos frontales de los posteriores. Los sonidos frontales a veces pueden resultar abrumadores para el oído interno y se cree que el trago proporciona una pequeña barrera que los filtra sutilmente. Los sonidos posteriores, en cambio, ya están amortiguados por el pabellón auricular, por lo que el trago tiene una función opuesta: sirve como embudo que recoge el sonido y lo hace rebotar en el oído interno. Para alguien con un trago pequeño o inexistente, los sonidos frontales pueden ser más intensos, más plenos, más matizados o más nítidos. Por el contrario, los sonidos procedentes de la parte posterior estarán más disipados o disminuidos y puede resultar difícil saber de dónde proceden.

La influencia de todo eso en Mozart como compositor es pura especulación, pero parece probable, como mínimo, que experimentara el sonido de forma algo diferente a la mayoría de nosotros. Es imposible saber si tal alteración influyó en sus composiciones, pero sin duda propició una inmersión poco común en la dimensión auditiva de la vida. Me pregunto si Mozart inclinaba la cabeza para amortiguar los sonidos frontales, o para identificar los posteriores, o para equilibrar su agudo sentido de la diferencia entre ambos. Pienso en cómo Carmen gira la cabeza, en la forma en que levanta su extraña oreja de pájaro siempre que la llamo o cuando escucha atentamente la música o, en realidad, cualquier cosa. Star también lo hacía, pues es algo típico de los estorninos.

Una mañana de principios de primavera fui a pasear por un parque arbolado que hay cerca de casa. Los papamoscas migratorios, las tangaras, los tordos y las currucas empezaban a llegar, delgados tras sus largos vuelos desde México, Centroamérica y Sudamérica. Aquel día dejé los prismáticos en casa con la intención de caminar sin artilugios y permitir que mis otros sentidos no visuales se pusieran en forma para el arrebato de vida, movimiento y cantos que traería la

estación. Oí un ruidito en un álamo y me detuve a escuchar. Allí me sorprendió un joven que se detuvo y me miró. «Me gusta cómo inclinas la cabeza», dijo antes de seguir caminando. Era el cumplido más extraño que me habían hecho en la vida, pero me gustó. «Sí —pensé—, esa es justo la actitud que quiero practicar». Inclinar la cabeza, escuchar algo que va más allá del oído normal.

El canto de los pájaros es la invitación perfecta a la escucha. Eleanor Ratcliffe, de la Universidad de Surrey, lleva años estudiando los efectos del canto de los pájaros en los oyentes y ha observado que las reacciones humanas son tan variadas como los propios cantos. A la mayoría de nosotros nos inquietan las vocalizaciones estridentes, como las de una corneja que ahuyenta a un depredador desde su nido. Pero cuando oímos el arrullo de las palomas, el canto primaveral de los petirrojos o incluso el parloteo de los pájaros del jardín… El estudio de Ratcliffe y también otros demuestran que la respuesta generalizada es la disminución del estrés, el aumento de la calma, una mayor concentración, un mejor estado de ánimo y una mayor creatividad. A algunas personas les resulta más fácil acceder a estados de meditación mientras escuchan el canto de los pájaros.

Todas estas respuestas son análogas al modo en que algunas composiciones musicales elevan y modifican nuestro estado de ánimo y aumentan nuestra receptividad al mundo que nos rodea. Tanto la música como el canto de las aves revolotean sobre nuestras membranas timpánicas, conectan con nuestro cerebro, iluminan nuestra mente y transportan nuestro espíritu. Más que otros sonidos ambientales, el canto de los pájaros habla en el lenguaje musical del tono, el ritmo, la cadencia y la repetición. Pero ¿es correcto llamar música al canto de los pájaros? Como metáfora, es indiscutible. Son los humanos quienes eligieron la palabra *canto* para denominar las vocalizaciones estacionales de las aves paseriformes y es un término que se utiliza incluso en los textos ornitológicos más académicos. Pero, si queremos trascender la metáfora y sugerir que el canto de los pájaros es música de la misma manera que lo es la composición humana, entonces nos adentramos en una disputa erudita que quizá ni

sabíamos que existía.

El canto de los pájaros se extendió por casi todos los hábitats de la Tierra millones de años antes de que aparecieran los primates, por lo que la evolución humana tuvo como telón de fondo la música aviar. Culturas de todos los continentes y de épocas anteriores y posteriores a Mozart han desarrollado música inspirada y basada en los sonidos de las aves locales. A lo largo de las décadas, naturalistas, ornitólogos, musicólogos, filósofos y poetas han encontrado paralelismos y contrapartidas entre ambas. Escalas, ornamentos, trinos, inversiones, temas, variaciones. No todas las aves paseriformes cantoras utilizan todos estos atributos de la música humana, pero todos ellos pueden encontrarse en el repertorio combinado de las aves cantoras del mundo. Darwin observó el parecido del canto de los pájaros con la composición musical y creyó que las aves poseían un sentido estético. El conocido ornitólogo Luis Baptista, en su artículo «Por qué el canto de los pájaros a veces es como música», escribe: «Algunos cantos de pájaros se modulan en la misma escala que la música occidental, lo cual es una posible razón de la atracción humana por estos sonidos». Otros destacados ornitólogos señalan que los gorriones de corona blanca cantan con un perfecto intervalo de cuarta entre la primera y la segunda nota; que el cucarachero barranquero, con su magnífica cascada de notas que resuenan en los muros de piedra del desierto, canta en la escala cromática de 12 tonos por octava; que el canto del zorzal maculado se ajusta a la escala occidental. La lista podría continuar durante páginas.

Una de las comparaciones más intrigantes entre la música humana y el canto de los pájaros la escribió el filósofo Charles Hartshorne, alumno del teólogo del proceso Alfred North Whitehead. Al igual que Whitehead, Hartshorne veía lo divino en el desarrollo de la creación terrenal, en la que participan los seres humanos. También era un comprometido ornitólogo aficionado que pasó casi un siglo entero —prácticamente la totalidad de sus ciento tres años de vida— inmerso en el estudio del canto de las aves, investigación que culminó con su

obra de 1973 *Born to Sing: An Interpretation and World Survey of Birdsong*. Es un libro insólito que combina la observación y la cuantificación científicas con el lenguaje de la poesía, la filosofía y la posibilidad. A lo largo de una vida de atenta escucha, Hartshorne localizó casi todos los elementos de la composición musical humana en el canto de los pájaros. Accelerando, ritardando, crescendo, diminuendo. Estructura, variación rítmica, melodía, verso. La diferencia esencial entre la música aviar y la humana, sugirió Hartshorne, es la temporalidad: los patrones de repetición en el canto de los pájaros tienen un límite superior de unos quince segundos (evidentemente, no consideró a los estorninos).

Pese a sus ejemplos bien documentados y a que su libro sea una maravilla, Hartshorne ha sido criticado por ser demasiado expansivo y especulativo, demasiado filosófico para el tema que nos ocupa, que debería permanecer bien protegido en la ciudadela científica. Un reciente artículo publicado en *Animal Behaviour* trata de aclarar las cosas. En su artículo «Is Birdsong Music? Evaluating Harmonic Intervals in Songs of a Neotropical Songbird», Marcelo Araya-Salas, doctor del laboratorio de comportamiento animal de la Universidad Estatal de Nuevo México, estudió la voz del diminuto soterrey ruiseñor, *Microcerculus philomela*, elegido por su canto complejo y musical. El pájaro, apenas un poco más grande que un ratón, es de color marrón con un delicado moteado negro y beis en el pecho. Tiene unos inmensos ojos negros. Cuando echa la cabeza hacia atrás para cantar, casi parece cambiar de forma: el canto es tan sorprendente, sonoro y bello que el propio pájaro parece doblar su tamaño. Cuando termina, solo queda el ratón aviar en lugar del gigantesco cantor.

Araya-Salas reunió grabaciones del soterrey ruiseñor de toda su área de distribución en América Central y del Sur, y analizó los cantos de ochenta y una aves individuales junto con las conocidas escalas cromática, diatónica mayor y pentatónica mayor. Estas escalas, argumenta, son las que «representan el patrón más intuitivo en el que los pájaros podrían basar sus cantos». Como punto de partida para la evaluación, sostuvo la «hipótesis armónica del canto», la noción de

que, si el canto de los pájaros fuera música, las notas consecutivas de dicho canto deberían estar más cerca de los intervalos armónicos de estas escalas comunes que lo que podría esperarse del azar. Evaluó doscientas cuarenta y tres de sus grabaciones junto con las escalas musicales para determinar si los cantos del soterrey ruiseñor se ajustaban a los intervalos armónicos y concluyó que, en todas estas comparaciones, solo seis casos cantaban intervalos armónicos, es decir, alrededor del dos por ciento; justo lo que esperaríamos del azar, no más. Araya-Salas argumenta que, «si en esta especie las frecuencias no están determinadas por intervalos armónicos, parece menos probable que ocurra en otras aves con elementos cantores más complejos». Concluye que quienes sugieren un paralelismo cercano entre la música y el canto de los pájaros están simplemente equivocados. «Las propiedades musicales documentadas en las aves podrían deberse a sesgos culturales del oyente o a una mala comprensión de la física de las composiciones musicales».

La conclusión de Araya-Salas me hizo reflexionar. Las propiedades musicales documentadas en las aves podrían deberse a sesgos culturales del oyente o a una mala comprensión de la física de las composiciones musicales. En otras palabras: si crees que el canto de los pájaros es música, es un triste malentendido por tu parte. Creo que el estudio es interesante y da que pensar, pero las conclusiones son exageradas. El artículo nos dice que el canto de una especie de paseriformes no muestra armonía. Es un pájaro de entre unas cuatro mil especies, cada una con un canto único. Y la medida es solo un aspecto diminuto de la música occidental: hay muchas otras escalas y formas armónicas que consideramos música, tanto en Occidente como en el resto del mundo. ¿Y la conclusión de que el canto de este pájaro en particular no es estrictamente análogo a unas pocas escalas musicales occidentales? Bien, eso ya lo sabíamos. Pero ¿significa eso que no es música, o que no es musical? [29]

David Rothenberg es filósofo académico, músico y ornitólogo aficionado. En su maravilloso libro *Por qué cantan los pájaros* nos

advierte que no debemos distinguir entre para qué sirve el canto de los pájaros y qué es el canto de los pájaros. Conocemos las explicaciones ornitológicas de su función: crear y defender un territorio, declarar la madurez sexual, atraer y asegurar la pareja. Para eso sirve el canto de los pájaros. Pero ¿qué es el canto de los pájaros? «Música», declara Rothenberg. En mi libro de ornitología para universitarios, los autores Joel Welty y Luis Baptista enumeran las funciones reproductivas, sociales e individuales habituales del canto de los pájaros, pero añaden que no podían descartar la posibilidad de que también cantasen «por la sensación de bienestar» o simplemente «por placer». Y fue el filósofo Charles Hartshorne quien añadió a la lista de funciones ornitológicas del canto el «puro gozo».

Cuanto más reflexiono, más comprendo que, aunque es una buena pregunta, la cuestión de si el canto de los pájaros es estrictamente música no es mi pregunta. La determinación de una relación clara entre el canto aviar y la música puede ser útil para los científicos y los musicólogos; en un entorno académico estricto, limitado por las definiciones lexicográficas de palabras como *música* y *armonía*, la discusión adquiere interés y valor. Esta forma de conocimiento tiene una belleza inherente y no pretendo menospreciarla. Pero ahora, con un cuarteto de Mozart sonando suavemente en el equipo de música mientras escribo y una diminuta reinita coroninaranja en el árbol de mi ventana prestando su trino al allegro, cierro los ojos, los dos penetran en mis oídos y no puedo separarlos del todo. Me parecería ruin sugerir que uno es música y el otro no. Y en estos asuntos no quiero racanear. Quiero sentirme derrochadora.

Es otro día en el parque boscoso cercano a mi casa, ya bien entrado el verano. Estoy sentada en la hierba y, apoyada en el grueso tronco de un abeto de Douglas, contemplo las ramas de un viejo arce grueso y nudoso. Mi asiento cubierto de musgo no está en una zona del parque bien cuidada o frecuentada. Me ha atraído el estridente graznido de

dos cuervos jóvenes y me he acercado a verlos. Los cuervos no son habituales en esta zona y esta es la primera vez en años que anidan en el parque. Han nacido tres crías, pero una de ellas murió cuando todavía era pequeña, probablemente entre las fauces de un perro sin correa. Los tábanos me están comiendo viva, pero me quedo donde estoy porque uno de los jóvenes pájaros ha salido volando del bosque y se ha posado en el árbol que tengo al lado, desde donde llama a su hermano. «¡Craau, craaau!». ¡Qué potencia! Esta joven ave está perfeccionando el reclamo con el graznido bajo subyacente que caracteriza las vocalizaciones de su especie, ya distinguible de cualquier otra ave. Pero a pesar del jaleo que está armando, el pequeño cuervo parece tranquilo. Tranquilo de espíritu, fuerte de voz. Me mira desde arriba, sin inmutarse, como lo hacen los pájaros jóvenes e ingenuos. Agita las alas y vuelve a llamar. Me gusta su compañía. Dibujo el árbol y el pájaro en mi cuaderno de notas. Observo el dibujo, no es bueno. Cierro los ojos y escucho.

Corneja. Saltapalos canadiense. El gorjeo de los estorninos en un nido cercano, el golpeteo de un pájaro carpintero. Petirrojos. El canto en espiral del zorzal de Swainson. Niños. El tráfico. Una moto. La sirena de un ferri que llega al muelle. Sastrecillos, carboneros. Un pibí boreal. Un pájaro cuyo canto no identifico (lo que me hace sentir vagamente incómoda). Un roce en el suelo, entre la maraña de helechos, arándanos y rosas silvestres. ¿Un ratón? ¿Un chochín del Pacífico? En este parque urbano y forestal es igual de probable que sea una rata. Una mujer llama a su hijo: «¡Gaabbbyyy!», el único sonido más intenso que los cuervos. Un rascador moteado. Más cornejas, enloquecidas (no les gustan los cuervos, pero es posible que también haya un gavilán americano en las inmediaciones). Mantengo los ojos cerrados mientras todos los sonidos se difuminan, se intensifican y mezclan. Los visualizo rodeándome, un mapa de resonancia a mi alrededor. Y entonces percibo un roce justo al lado de la oreja, tan sorprendente que hago trampas y abro los ojos. ¡Un trepador americano en la corteza del árbol! Apenas puedo mantener la calma. Como estoy inmóvil, el trepador no me hace ni caso y oigo el leve roce de sus uñas tan fuerte como si fuera un camión. Quiero gritar, pero vuelvo a cerrar los ojos. Sofoco mi euforia. Oigo mi respiración y ¿también puedo oírlos? Sí, los latidos de mi corazón.

Cuando finalmente vuelvo a abrir los ojos, soy Rip van Winkle, insegura del tiempo transcurrido. Todos los sonidos siguen aquí, siguen en todas partes. Y el cuervo también sigue en lo alto, encima de mi cabeza. «Hola», susurro. Pero ahora tiene los ojos entornados. Tal vez también esté escuchando los latidos de su corazón, más rápidos

que los míos. Seguro que sí. Su hermano aletea en las ramas. Torpe y joven, vuela a otro árbol que está a unos cien metros de distancia y grazna con fuerza. Está demasiado lejos, los hermanos quieren más cercanía. Mi cuervo levanta la vista, se sacude su silencio juvenil, grazna y vuela en dirección a su hermano. Hay un movimiento de hojas, de cuerpos. Los sonidos continúan, todos y más. Suben, bajan, se vuelven casi silenciosos, vuelven a subir. «¿Es esto?», pregunto en voz alta. ¿Por qué no?, parece responder el resto de la tierra. «¿Me equivoco al pensar que esta es la música de las esferas?». [30]

Cuando usamos esta frase coloquialmente, nos referimos a una sensibilidad poética o a una noción filosófica. «Oír la música de las esferas» es sentirse en armonía con la vida, con uno mismo. Hemos visto algo de belleza incomparable o hemos alcanzado un estado de felicidad a través de la meditación, el yoga o el alpinismo. Nos encontramos ridículamente vivos después de un horrible accidente o nos hemos enamorado de repente. El propio mundo nos canta y nosotros tenemos el privilegio de escucharlo.

Nuestros antepasados tenían más presente el movimiento de los cielos que la mayoría de nosotros en la actualidad. En parte se debía a que el cielo nocturno era más visible por la falta de iluminación intensa, pero las personas que para sobrevivir dependían de la recolección, la caza y la agricultura a pequeña escala también confiaban en los movimientos de las estrellas para ubicarse en el tiempo, en las estaciones, en los ciclos de siembra y cosecha. En Egipto, la aparición de la brillante estrella Sirio anunciaba la crecida anual del Nilo. Los movimientos regulares de las estrellas en el cielo eran tranquilizadores y daban cierta sensación de ritmo y previsibilidad en una época anterior a la medicina moderna, dominada por la cruda conciencia de lo efímero de la vida. Sin embargo, frente a lo predecible de las estrellas había el desconcertante vagar de los planetas (la palabra procede del griego *planetes* y significa «vagabundo»). Si las estrellas tenían un significado

en relación con los ciclos y acontecimientos terrestres, como es evidente, entonces los planetas también debían de enviarnos mensajes. Pero estos mensajes eran incomprensibles, imposibles de leer (cuando el sacerdocio de élite afirmó que podía descifrar los mensajes planetarios, se convirtieron en los primeros astrólogos). La búsqueda del significado de los planetas por parte de los humanos comenzó probablemente hace doscientos mil años o más.

Solo podemos especular sobre los primeros observadores del cielo. Pero en la época en que nació Pitágoras, el año 570 a. C. en la isla griega de Samos, ya existía un fuerte deseo humano de hallar una regularidad fundamental en los desconcertantes y complejos movimientos planetarios. El propio Pitágoras es una figura misteriosa, una especie de enigma del que se sabe poco en realidad y, sin embargo, la historia de la geometría ha llegado a escribirse a partir de su exigua biografía. Es posible incluso que su teorema epónimo lo hubiesen esbozado siglos atrás matemáticos de Egipto, India o Babilonia. Pero lo que sí sabemos con certeza es que Pitágoras y sus seguidores buscaron vínculos entre los números, la geometría y la estructura del mundo natural, pues creían que todos estaban conectados y que las propias conexiones tenían un significado no solo matemático, sino también ético y espiritual.

En su búsqueda de la armonía matemática y terrenal, los pitagóricos exploraron la música y los instrumentos musicales. Reconocieron que cuando se pulsan dos cuerdas, una con el doble de longitud que la otra, se produce una octava perfecta. Profundizaron en sus exploraciones y descubrieron que las cuerdas con una relación de longitud de dos a tres producen un intervalo llamado quinta que es agradable para el oído humano, y la música occidental se desarrolló en gran medida en torno a esos intervalos (el violín tiene cuatro cuerdas separadas por intervalos de quinta). Aunque los pitagóricos no poseían conocimientos astronómicos ni matemáticos para plantear nada que no fuesen vagas teorías, sus investigaciones melódicas los llevaron a proponer una «música de las esferas», una relación armoniosa que vinculaba los planetas entre sí del mismo modo que las

cuerdas del violín producen notas que vibran en armonía.

La idea de una armonía universal basada en el sonido no es exclusiva de la matemática occidental. En el hinduismo existe la noción de *shabad*, que a veces se interpreta como una corriente vital audible. Los seres humanos pueden entrar en esta corriente mediante el canto de la sílaba universal *om*, que activa los centros de energía del cuerpo humano y promueve la resonancia física y espiritual con el universo más amplio. El inicio del Evangelio de Juan, 1:1, afirma «En el principio era el Verbo», que según muchos estudiosos se traduciría más exactamente como «En el principio era el Sonido». No una sopa primordial, sino un zumbido primordial.

Dos mil años después de Pitágoras, el matemático alemán Johannes Kepler, defensor de las nuevas nociones heliocéntricas de Copérnico, retomó esta noción. Kepler trató de comprender la arquitectura sagrada del sistema solar y de encontrar una armonía matemática en la forma en que los planetas se sitúan en el espacio. Tras una serie de propuestas erróneas, finalmente se convertiría en el primer matemático conocido que describió las órbitas planetarias. Formuló el principio de lo que ahora llamamos la primera ley de Kepler del movimiento planetario, que establece que las órbitas no son circulares como se suponía inicialmente, sino elípticas. Posteriormente, en la segunda ley de Kepler, establecería que la extensión de la elipse aumenta cuanto más lejos está un planeta del sol. Con estas leyes, Kepler dio un rodeo para volver a Pitágoras y a la orquesta planetaria.

Pitágoras basó sus investigaciones sobre la armonía en las notas musicales, pero, como sabe cualquier músico de cuerda, en realidad ninguna nota que se ejecuta es matemáticamente pura: cada nota que se toca en un instrumento está influida por otras notas, por las sutiles vibraciones de las otras cuerdas e incluso por los instrumentos cercanos (cuando mi hija toca un re en su violonchelo, la cuerda re de mi violín, situada a unos metros de distancia, vibra aunque nadie la esté tocando). Son los sobretonos musicales que crean la complejidad que buscamos en un buen instrumento musical. El geofísico David Waltham explica este concepto en su libro *Lucky Planet*. Los

sobretonos, subraya, es lo que hace que los instrumentos sean únicos. Si fuera posible un sonido puro, todos los instrumentos sonarían de forma muy parecida y la orquesta sería aburridísima. En cambio, los sobretonos permiten los sonidos únicos de un violín frente a un piano frente a una trompa, creando un mundo de interacción entre la sustancia material, el espacio y el sonido.

La simplificación podría torturar a un cosmólogo, pero hay una analogía en el movimiento de los planetas. La órbita de cada planeta de nuestro sistema solar tiene una inclinación, una oscilación, que interactúa con las oscilaciones e inclinaciones de las otras órbitas planetarias, que cambian muy lentamente. La vibración resultante son los sobretonos planetarios, y cuando se mezclan crean un zumbido complejo, la música de fondo de nuestro universo, de nuestro planeta, de nuestras vidas. Las órbitas esféricas simples y perfectamente paralelas no permitirían la fricción que podría crear tal sonido, por lo que Kepler realmente abrió el camino que nos llevó a comprender la música de las esferas.

Este zumbido planetario está cincuenta octavas por debajo del rango de audición de los humanos, pero los científicos han imitado las oscilaciones orbitales y han elevado la frecuencia a un rango humano que se pueda reproducir. El sonido es una especie de grito caótico que, a medida que avanza, baja de tono y aumenta de volumen, como cabría esperar de las órbitas elípticas en expansión. (Waltham vuelve a sugerir los instrumentos musicales a modo de analogía: un violonchelo es más bajo y sonoro que un violín de la misma forma). El sonido, escribe Waltham, es más parecido al familiar caos de una orquesta cuando afina —no del todo desagradable, pero sí discordante e imprevisible— que al de la orquesta que interpreta un concierto. Más parecido a una gaviota, dice, que a un ruiseñor. O quizá, pienso sin más, como el silbido de un estornino.

¿Y por encima de esta música de las esferas, este zumbido presente pero inaudible similar al del estornino? Está la música que oímos y creamos a diario. Está la música de Bach, de Messiaen, de Mozart. El canto del chochín común, el tamborileo del pájaro carpintero. La risa

de un bebé, el bastón de una anciana en la acera. David Rothenberg escribió: «Se supone que las especies solo cantan para su propia especie, pero cuanto más escucho, menos probable me parece. Ayer escuché a los zorzales que cantaban todos juntos en la laurisilva: zorzales rojizos, zorzales ermitaños, zorzales maculados. Todos interpretaban lo que parecía una única canción absoluta». La reconozco como la canción de mi meditación en el bosque. Tanto la música humana como la natural se burlan de nuestros arraigados conceptos de separación.

Bandada de estorninos.
(*Fotografía de Donald Macauley*).

Hace años fui a una conferencia del difunto maestro budista zen Robert Aitken en Elliott Bay Book Company, la famosa librería *indie* de Seattle. Después, los asistentes a la charla salieron y se adentraron en un cálido atardecer de verano. Aitken Roshi había concluido con una breve meditación; nuestras mentes estaban silenciosas y abiertas. De pronto alguien señaló y gritó: «¡Mirad los pájaros!». Allí, en el cielo urbano, había una nube de estorninos, miles de estorninos que se arremolinaban en una de sus grandes y fascinantes esferas. «Es una señal», susurró otra persona.

Y lo era: se acercaba el otoño. En primavera y verano los estorninos se dividen en parejas y luego en grupos familiares para aparearse y anidar, pero a finales del verano esta exclusividad se rompe y comienzan a reunirse en grupos que se convertirán en las inmensas bandadas de otoño e invierno. Las bandadas tienen muchas ventajas: gracias a la fuerza numérica, las aves encuentran y comparten comida, refugio y calor y, al volar, frustran la acción de los depredadores aéreos. Cuando un halcón ve un pájaro solitario, puede concentrarse eficazmente en él como presa. Pero una bandada se convierte en un organismo en sí, lo que dificulta que un depredador pueda concentrarse en un ave individual.

Los estorninos parecen llevar el mecanismo evolutivo de las bandadas al reino del arte cuando se reúnen en cientos, miles, a veces un millón de pájaros y vuelan por el cielo en bandadas misteriosas, gráciles y fascinantes (que en inglés reciben el hermoso nombre de *murmurations)*. Son maniobras evasivas lo suficientemente complicadas como para engañar hasta al halcón peregrino, el más formidable de los depredadores aéreos. Pero también hechizan la mente humana. Al verlas converger en grandes esferas y luego arremolinarse en embudos y elipses, las bandadas de estorninos nos elevan a un estado eufórico, casi hipnótico.

Algunos ornitólogos afirman que las bandadas de estorninos se denominan *murmurations* en inglés debido a los variados cantos y sonidos que estas aves son capaces de crear. Pero los estorninos no emiten excesivos sonidos durante sus bailes en bandada, por lo que coincido con otros etimólogos aviares para quienes el término proviene del rumor de las alas, de tantas alas, unidas en el vuelo. Bajo una bandada de estorninos me siento como si estuviera arrodillada en una antigua catedral que debería estar en silencio, pero donde en cambio resuenan las plegarias de cientos de años de peregrinaje. En este caso, la catedral es mucho más grande, el cielo entero, y las oraciones son el ligero roce de las plumas.

Durante siglos los seres humanos han contemplado estas bandadas susurrantes y se han preguntado: «¿Cómo lo hacen?». ¿Cómo

consiguen girar y volverse y elevarse y reunirse y separarse todos exactamente al mismo tiempo? Con tantos pájaros en el aire, es fundamental que todos vuelen en la misma dirección; si un solo estornino va por su cuenta, habrá choques aéreos y alas rotas. Sin embargo, nunca se ha encontrado una explicación satisfactoria para este fenómeno. ¿Quizá hay un pájaro líder al que todos observan y siguen? Pero a veces las bandadas se extienden a lo largo de varias manzanas de la ciudad: es imposible que el estornino de un extremo pueda ver al del otro. ¿Quizá el líder emita una señal vocal, inaudible para nosotros desde el suelo? ¿Quizá compartan una mente colectiva a lo Rupert Sheldrake, una especie de resonancia mórfica? Podría ser. La explicación de tal coordinación sobrenatural trasciende la biología tradicional. Y ahora que la tecnología se ha actualizado lo suficiente para que los investigadores puedan observar detenidamente las bandadas de estorninos mediante vídeos de alta potencia, cámaras lentas de alta resolución y modelos computacionales, parece que las bandadas de estorninos vuelan más allá de los parámetros de la biología y entran en el reino de la física de vanguardia.

En 2010 Giorgio Parisi, físico teórico de la Universidad de Roma, publicó un artículo en *Proceedings of the National Academy of Sciences*. Parisi y su equipo descubrieron que las bandadas de estorninos funcionan del mismo modo que varios sistemas naturales justo antes de un cambio, que los científicos describen como «transiciones críticas». Se trata de sistemas que están a punto de sufrir una auténtica transformación, como los metales que se magnetizan, los líquidos que se convierten en gas o la nieve acumulada en el momento previo a una avalancha. En esos momentos de transición, el movimiento o la velocidad de una partícula afecta a todas las demás, sin importar el número de ellas, en lo que se llama una «correlación sin escala». En las bandadas de estorninos, el cambio de velocidad o el movimiento de un pájaro afectaría a todos los demás, independientemente de que sean cincuenta o cincuenta mil. Pero, si cada estornino está ocupado prestando atención a todos los demás, ¿cómo puede un individuo introducir un cambio en el conjunto? ¿Y cómo responde el conjunto

tan rápidamente?

Las respuestas siguen sin ser claras, pero unos años después de su artículo inicial el equipo de Parisi profundizó en su investigación y se centró en la correlación de cada individuo con las aves más cercanas. Resulta que el cambio en el movimiento de un pájaro afectará a los siete pájaros más próximos a él. Estos siete afectarán a su vez a los siete más cercanos y los movimientos se propagarán rápidamente por toda la bandada. Cómo puede suceder con tal rapidez sigue siendo un misterio y es objeto de investigación, pero se postula que dichos momentos de transición en los movimientos de los estorninos imitarían principios universales que actúan en las proteínas y las neuronas subyacentes a la composición y el movimiento de todos los seres. Así, las bandadas de estorninos podrían ser la repetición más visible y también la más hermosa de la criticidad biofísica, un espejo de los secretos más profundos, invisibles y omnipresentes de la vida que siguen sin comprenderse. Al verlas, siento ese misterio de forma visceral; siento que la cabeza me da vueltas y el balanceo del cuerpo. Siempre he pensado que se debe a que los movimientos de las bandadas son muy gráciles, y quizá así sea en parte. Pero también puede surgir de una identificación inconsciente con los mismos movimientos que se producen en las neuronas de mi propio cerebro y en las sinapsis neuronales. Una llamada de lo profundo a lo profundo, como cantó el salmista.

El difunto poeta galés John O'Donohue habló de la sabiduría terrenal que poseen nuestros hermanos y hermanas animales. «Los animales son más antiguos que nosotros. Gozan de una presencia sin fisuras, de una unidad lírica con la tierra. Los animales viven a la intemperie, en el viento, en las aguas, en las montañas y en el barro. El conocimiento de la tierra está en ellos». Y, si sintonizamos, si ladeamos la cabeza y ampliamos nuestra escucha, penetramos en esta sabiduría mediante un estado de conciencia compartida que O'Donohue denomina

«interflujo».

Desde este lugar hermoso y salvaje podemos responder a la inspiración que nos lleva a la plenitud de nuestra creatividad. Plenitud, porque somos conscientes de no ser un par de manos u ojos solitarios o una sola voz, de que no creamos de forma aislada, sino que aportamos nuestro don, el arte de nuestras vidas, a los demás, a la tierra. Tocamos a los siete estorninos más cercanos de nuestra bandada y la onda se extiende más rápido de lo que podríamos haber imaginado. Creamos a partir de lo que Clarissa Pinkola Estés llama «el Río bajo el Río». El canto que discurre por debajo de lo que habitualmente podemos oír, el rumor que hace que las neuronas más diminutas de nuestro cerebro levanten el vuelo.

¿Y qué es lo que se invoca? ¿Qué arte se nos pide? El regalo que ofrezcamos será diferente para cada persona, pero igual en grandeza. Pintar, dibujar, bailar, componer. Escribir canciones, poemas, cartas, diarios, plegarias. Poner una violeta en el alféizar, coser una colcha, hornear pan, plantar caléndulas, judías, manzanos. Seguir el rastro del alce en el bosque, del coyote en el barrio, del ratón en el armario. Abrir las ventanas, ventilar las camas, barrer los rincones. Coger la mano del niño, escuchar la historia del vagabundo, pintar las uñas de la amiga mayor de un bonito color rosa mientras se envuelve en la manta que tejió con los hábiles dedos de su joven pasado. Recorrer caminos, mordisquear verdolagas, contemplar las arañas. Que nos llueva encima. Escuchar con otros oídos y cantar lo que oímos.

[28] Algunos estudiosos sostienen que solo la oreja izquierda de Mozart era atípica, ya que en un par de retratos se ve su oreja derecha mientras que la izquierda siempre está oculta. Nissen se refiere claramente a «orejas» en plural.

[29] Muchos respetados eruditos difieren de las conclusiones de Araya-Salas. Uno de los contraargumentos más elocuentes viene de Emily Doolittle y Henrik Brumm en su artículo «O Canto do Uirapuru: Consonant intervals and Patterns in the Song of the Musician Wren», publicado en *Journal of Interdisciplinary Music Studies*. En él, los autores subrayan los paralelismos entre las concepciones humanas de la música y el canto de otro troglodítido sudamericano, el denominado violinero o cucarachero musical, y de otros muchos pájaros cantores. Sugieren acertadamente que la exploración de tales paralelismos se aborda mejor desde una perspectiva multidisciplinar donde expertos en música, ornitología y audiología

compartan conocimientos para evitar conclusiones unilaterales o simplemente erróneas.

[30] El trepador americano es un diminuto pájaro cantor con adaptaciones similares a las del pájaro carpintero para trepar por los troncos en busca de insectos. Es de color marrón oscuro, como la corteza del árbol, y tiene el vientre de un blanco intenso, el pico curvo y fino y una cola rígida para sostenerse verticalmente. Es uno de mis pájaros favoritos de todos los tiempos, y la difunta activista social y medioambiental Hazel Wolf también lo apreciaba mucho. Conocí a Hazel hace tiempo, cuando empecé a trabajar en la Sociedad Audubon de Seattle, donde ella fue secretaria hasta su muerte a los casi ciento un años. Me acostumbré a visitarla en su sencillo apartamento del barrio de Capitol Hill de Seattle y llevarla a comer. Caminábamos hasta el pequeño restaurante tailandés de la misma calle. El paseo se alargaba si era época de elecciones: Hazel me hacía repartir folletos de puerta en puerta para «animar a la gente a votar». Era una combatiente de las bases, de la vieja escuela, una persona formidable. En casi todas las comidas me contaba el entusiasmo que sintió la primera vez que vio un trepador americano, un recuerdo siempre presente en su mente anciana y que nunca me cansé de oír. Para alimentarse, el pájaro trepador se agarra al tronco del árbol con las patas y va ascendiendo. Más y más arriba. No sube y baja como hacen los carpinteros. Solo arriba. Cuando está listo, baja volando y vuelve a empezar. «Igual que yo», me decía Hazel, guiñándome el ojo.

FINAL

Tres funerales y una fantasía

Mientras escribía este libro sentí un constante temor supersticioso por el bienestar de Carmen. Siempre que se escribe un libro sobre un animal, este acaba muerto. Dewey, el gato de la biblioteca. El perro Marley. El búho Wesley. Mumbles, el búho al que le gustaba sentarse sobre César. Mij, la nutria de *El círculo resplandeciente*. Recuerdo un librito de la década de 1980 titulado *Arnie the Darling Starling*; el estornino Arnie sucumbe en el último capítulo por una infección en las patas. Escribir sobre un animal equivale al mismísimo beso de la muerte. Durante todo el proyecto me preocupó que este capítulo acabara titulándose «Cuatro funerales».

Por su parte, Carmen hizo todo lo posible para que se cumpliera esta sombría profecía. He enumerado muchos de los accidentes mortales más comunes de los estorninos domésticos; a Carmen se le ocurren constantemente otros nuevos. Parece que busca una forma de suicidarse a diario. Además de encerrarse en la nevera, sus intentos incluyen:

—Volar de cabeza contra una ventana cerrada y luego quedarse inmóvil en el suelo durante quince minutos mientras yo me arrodillo a su lado susurrando: «Te pondrás bien, chiquitina…».

—Ingerir una goma de elástico que tuve que sacar de su esófago con delicadeza quirúrgica antes de que se enredara en sus intestinos.

—Intentar picotear la nariz de la gata Delilah cuando nos olvidamos de encerrarla antes de dejar salir a Carmen de la pajarera.

—Meterse en una estrecha bolsa de celofán que encontró a saber dónde, quedarse con las alas atascadas y revolverse indefensa hasta

que la descubrimos jadeando, con la bolsa empañada por su aliento.
—Intentar comer algo demasiado grande y casi atragantarse: una pasa, una almendra, un garbanzo, un guisante. Y, una vez, una uva entera.
Sin embargo, el *magnum opus* de Carmen fue irse volando por una ventana abierta. Siempre cerramos religiosamente todas las ventanas cuando vuela suelta por la casa, pero era un día soleado en que Tom estaba solo escuchando a Bob Marley y bailando alegremente por la cocina; se olvidó de la ventana abierta y, cuando dejó salir a Carmen para que se le uniera, el pájaro voló directamente a la ventana y salió al patio trasero. Tom corrió justo a tiempo de verla desaparecer por la esquina de casa, al parecer rumbo al ancho mundo. Recorrió las calles, llamándola con las palabras más familiares: «¡Hola, Carmen! ¡Ven aquí!». Pero nada de nada. Cuando llegué una hora más tarde, Tom estaba aterrado, acurrucado en el patio con la cabeza entre las manos. «He perdido a Carmen», me dijo casi llorando. Mientras tanto, una pandilla de chicas adolescentes llegaba para ver a Claire y acicalarse para un baile escolar. El chico de la pizzería también apareció y quería dinero. Todo era un auténtico caos.
El pronóstico para los estorninos domésticos que escapan no es optimista. No tienen experiencia en alimentarse por sí mismos; no saben cómo comportarse en la sociedad de estorninos, por lo que no tienen la protección de la bandada; creen que los gatos son sus amigos. Los estorninos perdidos no han aprendido la geografía de sus barrios —que conocerían de haberse criado entre aves voladoras de exterior—, por lo que si salen a explorar no pueden encontrar el camino de vuelta, aunque quieran. En el sitio web *Starling Talk* leí que algunos estorninos extraviados pueden recuperarse si se acercan dócilmente a personas amables que comprenden que son una mascota y colocan carteles de SE HA ENCONTRADO UN PÁJARO, pero me parecía algo muy improbable. Estaba segura de que Carmen se había perdido para siempre.
Después de buscar y llamarla por todo el barrio durante varias horas, finalmente oí un estornino en lo alto del ciprés de nueve metros que tenemos delante de casa. Los estorninos suelen utilizar un chirrido

agudo para contactar con su bandada o con sus crías. No sabía si Carmen sabía hacer esa vocalización ni podía ver el pájaro porque era un árbol muy alto. Pero tenía esperanzas. Pedimos prestada una escalera a nuestro vecino y la apoyamos en el lateral de la casa, cerca del ciprés. Tom subió y subió, esperando que, si aquel pájaro era Carmen, ella lo reconociese. «¡Hola, Carmen!», siguió llamando Tom. «Estupendo», pensé. Ahora tenía que preocuparme de no volver a ver a Carmen y de que mi marido se precipitara a la muerte desde lo alto de una precaria escalera de dos pisos de altura. Pero el pájaro del árbol empezó a bajar, rama a rama. «¡Carmen!», llamé. Era ella. En cuanto vio a Tom, voló hasta su hombro y se aferró jadeando a su camiseta. Estaba tan contenta de haber regresado como nosotros de tenerla de vuelta.

Mientras termino este manuscrito, Carmen sigue aquí casi de milagro. Quizá los estorninos tengan realmente nueve mil vidas. Pero en esta historia todavía hay tres funerales de los que ocuparse.

Los tres funerales —padre, hijo y estornino— han sido ampliamente malinterpretados en la mitología mozartiana. El de Leopold fue el primero. En la primavera de 1787, Wolfgang se enteró de que Leopold estaba muy enfermo. Leopold era hipocondríaco y muy propenso a buscar compasión; pese a ser muy consciente de ello, Wolfgang se habría preocupado inmensamente. Luego, una nueva carta: ¡su padre había mejorado! Después, noticias de un amigo: Leopold estaba realmente enfermo, de suma gravedad. ¡Pobre Wolfgang! No estaba preparado para perder a su padre. Pero en ese momento se armó de valor, tomó su pluma y escribió una de las cartas más famosas de su canon epistolar. La carta empieza de forma indirecta, pero muy típica de la correspondencia entre Wolfgang y Leopold. Mozart invoca la singular intimidad entre padre e hijo escribiendo sobre el ambiente musical de su época, y más específicamente sobre uno de sus temas favoritos: el declive del talento ajeno. Esto, le susurra a Leopold, es

«solo entre usted y yo».

Ramm y los dos Fischer —es decir, el bajo y el oboísta de Londres— estuvieron aquí en la temporada de Cuaresma; este último no tocaba mejor ahora que cuando lo escuchamos en Holanda, no merece la reputación que tiene […]. Por decirlo en pocas palabras, toca como un mal estudiante miserable […]. Bueno, es la verdad…

Finalmente, Wolfgang se muestra preparado para expresarle sus preocupaciones:

Acabo de recibir una noticia que me aflige mucho, sobre todo porque deduje por su última carta que usted se encontraba bien de salud, gracias a Dios, pero ahora me han dicho que está gravemente enfermo. No hace falta que le diga lo mucho que anhelo recibir noticias tranquilizadoras de su puño y letra; espero con confianza tales noticias, aunque tengo la costumbre de imaginar lo peor en todas las situaciones.

No hay razones para dudar de que la angustia de Mozart es genuina, y lo que dice de sí mismo en la última frase es tan conmovedor como sincero. Nunca se recuperó de la muerte de su madre, nunca fue capaz de superar su sensación de culpabilidad, nunca dejó de preocuparse por Constanze y todos sus seres queridos. A la sazón el propio Wolfgang estaba enfermo, con problemas renales agudos. Pero en aquel momento, en lugar de seguir preocupándose, escribió a su padre una breve meditación, una especie de filosofía de la muerte y del morir. Era un mensaje de consuelo, en mi impresión destinado por igual a padre e hijo:

La muerte, si pensamos en ella seriamente, es el verdadero y principal propósito de nuestra vida. En los últimos años he entablado una relación de conocimiento con este verdadero y mejor amigo de la humanidad, de modo que su imagen ya no me resulta aterradora, sino que me da sosiego y consuelo. Y agradezco a mi dios que me haya bendecido con el conocimiento, ya sabe a qué me refiero, que me permite percibir la muerte como la clave de nuestra felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que tal vez, pese a mi juventud, no viviré para ver otro día, y sin embargo nadie que me conozca puede decir que yo sea una compañía triste o malhumorada. Agradezco a mi Creador esta bendición a diario y deseo sinceramente la misma bendición para todos mis semejantes. [31]

Mozart se expresa con sinceridad y sin duda sus sentimientos sirvieron como silencioso gesto de penitencia y perdón entre padre e hijo. Es una carta preciosa. El pasaje se cita a menudo como una expresión de

los sentimientos de Mozart hacia la muerte y para sugerir que su propio fallecimiento, solo cuatro años después, fue, si no realmente bienvenido, al menos recibido con ecuanimidad. Se lee como una superposición a los momentos más sublimes del *Réquiem*. Pero creo que es importante recordar que estas son las palabras de un genio de la música de veintinueve años, desconsolado, que está a punto de quedarse huérfano. Interpreto este pasaje como el grito a Dios de un hijo que exteriormente expresa calma pero por dentro está arrodillado, rasgándose las vestiduras. En el escritorio de Mozart estaba el borrador de *Don Giovanni*, con su hombre imperfecto que ningún crítico ha podido condenar del todo al redimirse, al menos en parte, por la armonía de las arias de Mozart. Don Giovanni reclamado por las llamas del infierno. Mozart no estaba tan en paz como indican las líneas de esta carta y, sin embargo, seguramente se repitió esos pensamientos mientras esperaba más noticias de su padre y dormía con un sueño agitado. La muerte como sosiego y consuelo. Esta fue la última carta conocida de Mozart a su padre.

Leopold murió el 28 de mayo de 1787. Tenía sesenta y ocho años, una buena edad para la época. Se dice que Mozart no asistió al funeral de Leopold en Salzburgo como protesta, consciente o no, contra la autoridad y el control pasivo-agresivo que su padre ejerció sobre él durante toda su vida. La psicología de la relación era ciertamente compleja y nociva, pero Mozart nunca superó un sentimiento de sincera devoción hacia su padre, una mezcla de amor, culpa y obligación incumplida que le atormentaría hasta su propia muerte. Quizá sea cierto, en parte, que Wolfgang no pudo afrontar la muerte de su padre directamente. Pero en el momento de la muerte de Leopold Constanze estaba inmovilizada con una pierna séptica, había niños pequeños en la casa y la pareja estaba profundamente endeudada. Mozart no podía dejar a su mujer, no podía permitirse el viaje, no podía enfrentarse a la expectativa, una vez en Salzburgo, de pagar a los dolientes y los servicios. No se trataba de una protesta; simplemente no pudo ir.

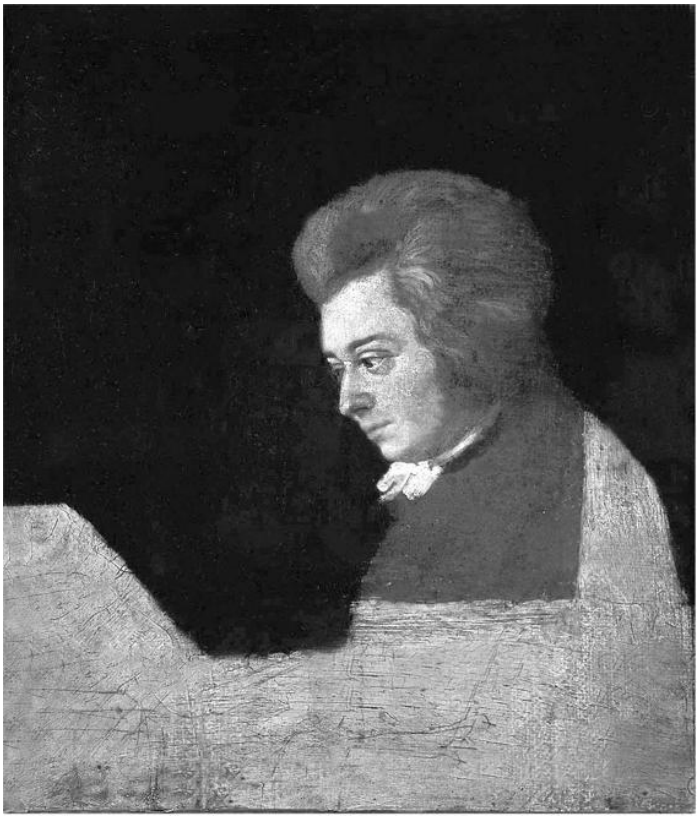
El estornino de Mozart murió dos meses después. Wolfgang organizó un funeral formal para el pájaro, se puso sus galas más elegantes, invitó a sus amigos como plañideras y compuso su cariñosa y juguetona elegía. Este es el poema completo:

Yace aquí un pequeño loco
a quien yo apreciaba…
Un estornino en la flor
de su vida limitada
cuyo destino fue drenar
el acre dolor de la parca.
Pensando en ello
mi corazón se desgarra.
¡Oh, lector!
Derrama también
una lágrima.
Era travieso,
alegre y contento,
y pese a todos sus alardes
un bromista entrañable.
Que ahora está en lo alto
nadie lo puede negar
y que desde el cielo
me alaba sin par
a su manera amistosa.
Sin saber otra cosa:
que la muerte ha ahogado
su aliento preciado
para este ser desolado
cuyo poema ha creado.

El contraste es irresistible: Mozart se ausentó del funeral de su padre y luego enterró a un pájaro común con pompa, música y poesía original. Muchos creen que el funeral del estornino fue simplemente una farsa, una de las muchas indecorosas travesuras sociales de Mozart. Otros sugieren que proporcionó a Mozart una catarsis por la muerte de su padre y quizá también una transferencia del deber; estaba haciendo por el estornino lo que creía que debería haber hecho por Leopold.

Considero que ambas teorías tienen su parte de verdad. Un vistoso funeral para un pájaro habría apelado al sentido del absurdo de Mozart. Asimismo, pese a su compleja genialidad, las relaciones personales de Mozart denotaban una simplicidad infantil y una profunda necesidad. Sintiendo que había descuidado a Leopold, seguramente encontró consuelo en el rito de un funeral, una suerte de receptáculo para su dolor desplazado.

Pero hay una tercera forma de pensar en el funeral, que sería obvia para cualquiera que haya vivido con un estornino. Sin dejar de respetar el matiz psicológico de las teorías anteriores, también podemos reconocer que Mozart sintió un dolor sincero por la pérdida de su compañero. En los tres años que vivió con el estornino, Mozart luchó por el reconocimiento profesional, pasó por periodos de desesperación económica, se distanció de su hermana Nannerl, la compañera de su juventud, y perdió a dos hijos y a su padre. El estornino estuvo presente durante todo este proceso como un compañero siempre alegre y travieso, un espejo de lo más vivo y creativo del alma de Mozart, un amigo sencillo y constante. La rima frívola no puede enmascarar las verdades que contiene el poema. Mozart sabía que el funeral era absurdo y exagerado. Pero también era sincero, un acto de afecto, un regalo de despedida. Enterró a su pájaro en el jardín y marcó la pequeña tumba con una piedra.



Retrato inacabado de Mozart.
(Joseph Lange, 1789).

Wolfgang era muy consciente de su falta de fortaleza física: menudo —probablemente medía poco más de metro y medio— y delgado. En el bello óleo inacabado de Joseph Lange (cuñado de Mozart por ser esposo de Aloysia, la hermana de Constanze) expuesto en Salzburgo, Mozart aparece pensativo, con mejillas flácidas y sombras bajo los ojos. El cuadro muestra solo su rostro y, aunque nos imaginemos una cabeza así coronando un cuerpo con sobrepeso, no era el caso. Mozart siempre fue delgado. Nunca gozó de buena salud, de niño sufrió episodios recurrentes de fiebre reumática y pasó mucho tiempo encamado por dolencias respiratorias, algunas de ellas muy graves. Sobrevivió a episodios de escarlatina, poliartritis infecciosa aguda y un caso juvenil de viruela que lo dejó marcado de por vida. En los años previos a su muerte estuvo varias veces postrado en la cama

debido a cólicos graves y a otras enfermedades no identificables. Aunque en la última carta que escribió a su padre afirmaba que siempre estaba sereno en público, sufría los dolores de cabeza, la melancolía y la ansiedad característicos de las mentes profundamente creativas. Y era, como su padre, algo hipocondríaco. Pese a todo, a los treinta y cuatro años, con una mesa y una cabeza llenas de composiciones inacabadas, con una lista de viajes pendientes para asistir a las representaciones de sus obras y con una familia que aún no tenía cubierto su futuro, Mozart no estaba preparado para su enfermedad fatal, que lo cogió desprevenido.

En julio de 1791, antes del inicio de su enfermedad, un desconocido anónimo se puso en contacto con Mozart y le encargó la composición de un réquiem para la esposa de un ilustre caballero vienés. Pagaba generosamente, Mozart aceptó, comenzó la obra y la dejó de lado porque debía completar *La Clemenza di Tito* para la coronación del emperador Leopoldo II en Praga.

Parece apócrifo. Sin saber que se acerca su propia muerte, Mozart se compromete con un encargo premonitorio y fantasmal que le hace una figura enigmática que en algunas biografías lleva una capucha oscura. Y, sin embargo, es cierto. El desconocido era un emisario del conde Franz von Walsegg, cuya esposa Anna tenía solo veintidós años cuando murió repentinamente en febrero. (La descripción gótico-victoriana del emisario de esta historia —flaco, encapuchado y misterioso— es en realidad una fiel descripción de Franz Anton Leitgeb, el mensajero de Walsegg, un hombre alto y delgado de carácter taciturno y tez oscura que siempre vestía de gris). Es probable que Mozart conociera tanto al conde como a su joven esposa, ya que Walsegg solía invitar a entendidos vieneses a su casa de campo para sus sesiones musicales. Una de las razones de que acudiese a Mozart de forma anónima podría estar relacionada con la propensión del conde a encargar música a otros compositores para luego hacerla pasar por suya. Se dice que, cuando los invitados preguntaban quién había compuesto la pieza que acababa de interpretarse en su salón, Walsegg les pedía que lo adivinaran. Y, cuando la respuesta era un

cortés «podría haber salido de su propia pluma», el conde se limitaba a sonreír con satisfacción. Hacer pasar un réquiem del gran Mozart como su propio homenaje a su amada esposa fallecida era el probable motivo del secreto.

A Mozart le gustaba la gloria y, probablemente, al aceptar un encargo que necesitaba, supuso que la verdad saldría a la luz. Cuando el réquiem fue entregado después de la muerte de Mozart, ya todos sabían para quién era y quién lo había escrito. Se dice que el conde se enfadó, pero quizá se apaciguara al comprobar que la composición aumentó de valor tras la muerte de su autor.

En noviembre de 1791, mientras trabajaba en el réquiem, Mozart enfermó repentinamente. Sus síntomas incluían hinchazón de manos y pies, fiebre alta, sarpullido y sudoración intensa. El cuerpo se le hinchó y le dolía tanto que no podía moverse. Constanze dio telas ligeras de batista a su hermana Sophie, que cosió una nueva bata que Wolfgang podía ponerse sin necesidad de levantarse: solo tenía que extender los brazos para que la bata se deslizara y pudieran atársela detrás del cuello con una cinta. Pese a su estado, Mozart afirmó estar encantado con la ingeniosa maña de su cuñada y se declaró feliz de llevar la nueva bata.

En sus últimas semanas de vida trabajó con ahínco desde su lecho de muerte, conmovedoramente consciente de que estaba componiendo un réquiem a medida que la inminencia de su propia misa fúnebre se hacía cada vez más real. No es pecar de romanticismo afirmar que eso confiere a la obra gran parte de su fuerza y vehemencia. Hay pasajes del *Réquiem* que podrían superponerse a secciones de la carta sobre la muerte que Mozart había escrito a su padre: armonías agradables y contenidas que reciben a la muerte como un consuelo. Pero solo son momentos. La música se eleva y se retuerce en estados de ánimo más oscuros y crescendos temibles. La música del *Réquiem* nunca es desagradable. Proclama la fe fundacional de Mozart en la belleza y la armonía, mientras acoge la oscuridad, las sombras e incluso el miedo con franqueza. Es más sincero en su música de lo que nunca fue en sus cartas.

Y, aunque de nuevo parezca apócrifo, no deja de ser cierto que Mozart siguió trabajando pese a las menguantes fuerzas de su mente, su cuerpo y su espíritu para completar el *Réquiem* mientras agonizaba. No pudo evitar reconocer (y llorar por) el significado simbólico, pero sus motivos eran en parte prácticos. Cuando la obra estuviera terminada, Constanze cobraría la generosa segunda parte del encargo. Trabajó con la culpa del hombre que sabe que podría haber hecho más. [32]

Mozart no podía sentarse erguido; la partitura estaba esparcida por su cama, sobre su vientre hinchado. Sus últimas notas manuscritas están garabateadas con una mano enferma y temblorosa. A diferencia de la escena de la película *Amadeus*, Salieri no estaba allí escribiendo al dictado el final del *Réquiem*. Fue un buen amigo de Wolfgang, el compositor Franz Xaver Süssmayr, quien terminó la obra después de la muerte de este —con las instrucciones del maestro en la cabeza— de una manera pasablemente mozartiana. Naturalmente, los puristas critican: hay errores de armonía y ocasionales desajustes de estilo. Aun así, la mayoría de los actuales directores de orquesta prefieren el intento de Sussmayr a los que vinieron después.

Mozart murió el 5 de diciembre. Sus síntomas coincidían con los de la fiebre reumática, pero en ese momento una infección mortal por estreptococo asolaba Viena y los estudiosos modernos sugieren que eso fue lo que lo mató, tal vez con la ayuda de un cuerpo ya debilitado por la fiebre. Es casi seguro que el tratamiento médico de la época aceleró su muerte. Le extrajeron más de dos litros de sangre en los días previos a su fallecimiento, e inmediatamente antes de morir lo envolvieron en compresas frías. [33] La hermana menor de Constanze, Sophie, argumentó que las compresas serían contraproducentes para su cuñado, delirante y apenas consciente. El médico se las aplicó pese a sus objeciones y Mozart murió poco después. Los recuerdos de Sophie junto al lecho del enfermo son el único relato en primera persona que se conserva y tiene visos de veracidad, aunque su recuerdo de que Mozart murió con los timbales del *Réquiem* en los labios suene algo exagerado. Los detalles físicos de su agonía —la

gravedad de la hinchazón, el hedor, la decoloración y los vómitos violentos— se suprimieron durante años por considerarse impropios de la reputación de un gran compositor. Pero al escuchar el *Réquiem* podemos encontrarlos. Desagradables, temidos, redimidos en su conjunto.

Que Mozart fuese enterrado en una fosa común en un servicio sin dolientes ha dejado durante mucho tiempo en mal lugar a la Viena musical, una sociedad que primero pasó por alto y luego escupió a su compositor más dotado en la hora de su muerte. Pero las circunstancias del funeral de Mozart eran las habituales en la clase media tras las reformas del joven emperador José II, quien, en un frenesí de racionalismo ilustrado, se esforzó por acabar con la extravagancia de las generaciones anteriores invocando un sentido de simplicidad práctica y de propiedad en materia funeraria. Los cadáveres de los ciudadanos respetables se depositaban en la iglesia (la catedral de San Esteban, en el caso de Mozart), luego se envolvían en un sudario de lino y, a los dos días de su fallecimiento, se transportaban en un ataúd reutilizable a un cementerio fuera de la ciudad, donde se enterraban en una fosa común de seis a doce cuerpos, cada uno rociado con cal para evitar el hedor y la propagación de enfermedades. El propio Mozart era partidario de estas reformas. [34]

Los Mozart no tenían una buena posición económica cuando murió Wolfgang, pero cualquier idea de un «entierro de indigentes» proviene simplemente de un malentendido sobre cuáles eran las costumbres de la época y el lugar. El mito se acumula sobre el mito. En 1856 el *Morgen-Post* de Viena publicó un extracto de las memorias de alguien llamado Joseph Deiner, que afirmaba haber estado presente en el funeral. El autor hizo que lloviera dramáticamente sobre el pequeño cortejo fúnebre de Mozart.

La noche de la muerte de Mozart fue oscura y tormentosa; también en el funeral empezó a diluviar. La lluvia y la nieve cayeron al mismo tiempo, como si la naturaleza quisiera mostrar su enfado con los contemporáneos del gran compositor que no habían acudido a su entierro.

En realidad, los registros meteorológicos de la época hablan de un tiempo suave y de una ligera niebla el día del funeral, pero la historia de una conmovedora tormenta fue adoptada alegremente por los biógrafos, y sigue formando parte de la imaginación popular.

Decir que Viena se olvidó de Mozart o que le escupió metafóricamente es ignorar los numerosos actos en su honor que señalaron los días y los meses siguientes tanto en Viena como en otras ciudades. Los periódicos de toda Europa publicaron la noticia. El 10 de diciembre, Emanuel Schikaneder se unió a otros para organizar una misa fúnebre en la iglesia de San Miguel, cerca del Hofburg, donde se interpretaron partes completas del *Réquiem* de Mozart. En Praga se celebró un gran servicio conmemorativo con una orquesta y un coro completos, y se dice que asistieron varios miles de personas.

Como todo buen peregrino de Mozart en Viena, reservé un día entero para explorar el cementerio de St. Marx, donde Mozart fue enterrado dos días después de su muerte. Cuando confirmaba la dirección en el centro de información turística (soy una confirmadora obsesiva durante los viajes), el caballero de detrás del mostrador me dijo que debía tomar el tranvía 71 al distrito de Landstrasse, en las afueras de la ciudad. Lo anotó y me entregó el papel con una sonrisita que me resultó extraña. Los vieneses son serviciales y amables pero comedidos, nada sonrientes. Cuando compraba entradas para un espectáculo musical local, el vendedor de entradas cambió del alemán al inglés para hablar conmigo antes de que yo dijera una palabra.

—¿Cómo sabe que soy estadounidense? —le pregunté.

—Porque me ha sonreído —dijo riendo, y añadió—: No se preocupe, es bonito. No nos importa.

Más tarde, un guía del museo del tranvía me explicó la sonrisa del

empleado de información turística. La reforma de José II exigía que todos los entierros tuvieran lugar al otro lado de la muralla principal de la ciudad por motivos sanitarios; este cementerio se creó para adaptarse al edicto y se inauguró como tal en 1784. Durante los últimos cien años, la línea de tranvía desde el centro de la ciudad hasta el cementerio ha sido la misma: la 71. «Tomar el 71» es un coloquialismo para referirse a la muerte, algo así como «estirar la pata».

Era una fresca y soleada mañana de octubre. Estaba enamorada de Viena, estaba enamorada de Mozart e, ignorando el *jet lag,* me subí al tranvía. Pasé ante edificios gubernamentales ornamentados, barrios elegantes, barrios menos elegantes, casas en serie y finalmente una vasta zona industrial que parecía oscura y gris incluso a pleno sol. Aquí el tranvía se detuvo, y el conductor, al que había insistido en que me indicara dónde debía bajar, me miró y señaló la puerta abierta con la cabeza. «¿Cementerio?», pregunté. Él asintió, los demás pasajeros asintieron. Me apeé lentamente. La parada estaba en medio de una autopista muy transitada, con tráfico en ambas direcciones a ambos lados de la parada. Intenté orientarme con mi mapa de turista y decidí dirigirme hacia arriba, aunque todas las direcciones me llevaban por una sucia autopista de varios carriles. Seguí a los lugareños que parecían saber cómo cruzar la calle sin morir, consulté de nuevo el mapa y caminé insegura hacia el norte. Pronto me quedé sola. ¿Quién iba a andar por aquí? Solo los coches y yo.

Tras seguir unos quince minutos, consolándome con la edificante perspectiva del viajero de que, al menos, estaba en alguna parte aunque no fuese donde esperaba estar, vi que un hombre calvo vestido de negro, en plan motero, se acercaba desde la otra dirección. Me armé de valor.

—*Sprechen sie Englisch*?

—Un poco —respondió, levantando el pulgar y el índice para mostrarme la medida de lo poco que sabía. Casi los unió.

—¿Cementerio de St. Marx? —aventuré.

—¡Esto St. Marx! —dijo alegremente.

Señaló el gran letrero verde del paso elevado de la autopista y, efectivamente, rezaba «St. Marx». Hum.

—¿Cementerio? —insistí, y me miró con expresión confusa—. ¿Gente muerta?

Nada.

—Muerto —dije, dejándome caer de lado como si me estuviera muriendo. Saqué la lengua y puse los ojos en blanco—. Muerto.

—¡Ah, *Friedhof*! —gritó.

—¡Sí, *Friedhof*!

¿Cómo había podido ser una turista tan pésima para salir del apartamento sin la palabra *Friedhof*? Casi saltamos juntos.

—¡*Friedhof,* sí, sí!

Señaló la colina y el otro lado de la ladera. Nos estrechamos la mano cordialmente y seguí caminando. Al final me encontré bordeando un interminable muro de hormigón. La autopista seguía allí, ancha y transitada, pero a lo lejos veía edificios y quizá hubiera un barrio residencial más adelante, en la zona que parecía estar al sol en lugar de bajo un cielo gris. Pero no veía ningún cementerio. Cuando una joven madre pasó empujando su elegante cochecito alemán, le pregunté:

—¿St. Marx Friedhof?

Y en un inglés preciso y muy acentuado me dijo que estaba justo delante, quizá diez minutos más.

—¿Está buscando a Mozart?

—Ehhh, pues sí.

—Está en el camino central del cementerio, gire a la izquierda en la cruz de hierro.

Le di las gracias y me pregunté si en algún momento me uniría a una romería de peregrinos mozartianos que doblaban a la izquierda en la cruz. Pero no. Finalmente encontré el alto arco de ladrillo con la puerta de hierro entornada. Entré. Se hizo un silencio sepulcral y de pronto me encontré completamente sola en otro mundo.

Había oído que el cementerio había sido recuperado y restaurado en los años setenta, así que esperaba un lugar bonito, como un parque.

Me encontré con algo mucho mejor. El mantenimiento parecía consistir solo en una siega rápida y ocasional alrededor del camino central —como lo había llamado la mujer—, que era más bien un sendero ancho y pedregoso. Más allá había hectáreas de tumbas, todas de ciento cincuenta a doscientos años o más. Estaban rodeadas de antiguos pinos enmarañados, castaños y arces. Las hierbas crecían entre las hileras de lápidas, verdes por el musgo y los líquenes. Vi cabezas de ángeles, alas de diablos y estatuas de niñas con la vista alzada al rostro de Dios. Todas las estatuas habían perdido cabezas y miembros; las palabras de las lápidas estaban demasiado erosionadas, demasiado desmenuzadas para ser legibles. Había demonios, gárgolas y los silenciosos susurros de los espíritus. También pájaros: carboneros, petirrojos y ruidosas cornejas. (Viena es muy urbana; no hay muchos árboles. Aunque llevaba obedientemente mis pequeños prismáticos a todas partes, apenas había visto pájaros; de pronto, estaba rodeada). Aquel cementerio me pareció el lugar más tranquilo, mágico, bello y encantado de toda Viena. Finalmente vi a otras personas que merodeaban aquí y allá. Pero la soledad era fácil de encontrar, incluso en el monumento del morador más célebre del camposanto. Tal y como me había dicho la mujer del cochecito, colina arriba encontré un pequeño y viejo cartel de hierro con una flecha apuntando a la izquierda y la palabra MOZARTGRAB. A unos veinte metros estaba el monumento. Recogí castañas y me las metí en los bolsillos mientras me acercaba al círculo de guijarros rastrillados y a una lápida deslucida.

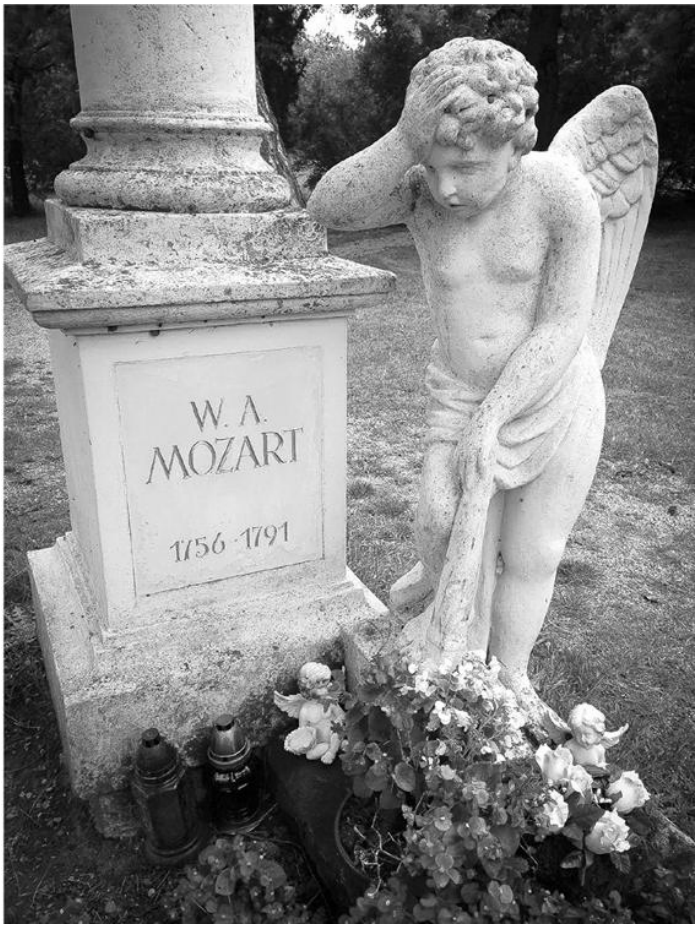
Nadie sabe dónde está enterrado Mozart. Para ahorrar espacio y permitir la rotación de tumbas cada diez años (los huesos se desenterraban desordenadamente y se sustituían por nuevos cuerpos), José ordenó que no hubiera lápidas individuales en su nuevo cementerio, sino que se alinearan a lo largo del muro, lejos del lugar real de enterramiento. Diecisiete años después del entierro de Mozart, dado el creciente interés por su biografía, Constanze y su nuevo marido intentaron localizar la ubicación de la tumba, pero nadie pudo decírselo. Los sepultureros señalaron con sus palas en la dirección

general donde se rumoreaba que yacía el compositor. Hay un cráneo en el Mozarteum de Salzburgo que los primeros sepultureros dijeron haber sacado de la tumba de Mozart, pero esta historia ha sido desacreditada. La investigación moderna no ha revelado nada más.
En las inmediaciones de la tumba de Mozart había un monumento de granito con la escultura a tamaño natural de una musa de luto, pero en 1874 fue trasladado al Zentralfriedhof, el cementerio municipal central, para que estuviera junto a los monumentos de los demás compositores: Beethoven, Schubert, Salieri, Brahms, Strauss, Schoenberg y muchos otros. Un jardín fantasmal de músicos. La estatua es hermosa y el cementerio está bien cuidado, pero mucho más concurrido por los turistas que St. Marx. Yo prefería el silencio gótico y hechizado de este pequeño cementerio.

Ahora el gris se había disipado y el día era todo sol y pájaros. Pero la quietud sobrenatural del cementerio era palpable, hermosa y espeluznante a un tiempo. Me acerqué al monumento de Mozart y me senté en la base. Un pilar con una placa de mármol rezaba simplemente: W. A. MOZART 1756-1791. Apoyado en el pilar había un querubín tallado de color pálido, aproximadamente de la mitad de mi altura. Su cintura estaba envuelta en una tela suelta y sostenía un extremo con la mano, quizá para evitar que se le cayera. Su otro codo estaba apoyado en el pilar y tenía la cabeza en la mano. Me agaché para mirarle la cara, esperando que transmitiera una sensación de pérdida, de tristeza, o que quizá escuchara melancólicamente la música de los cielos. Pero este querubín no transmitía nada de eso. Su actitud era desafiante, distante, casi molesta, como si dijera: «¿De veras? ¿Tengo que estar aquí eternamente y ni siquiera es su tumba?». Los pies del querubín estaban cubiertos, aquel día, de begonias rosas y una ofrenda reciente de rosas amarillas cortadas que apenas empezaban a marchitarse. Me reí de la absurda situación del querubín.
Y, sin embargo, desde hace más de doscientos años se honra a Mozart aquí. Aunque hayan trasladado el monumento original, los verdaderos

devotos de Mozart vienen a St. Marx. Miles y miles lo han visitado; en este mismo lugar ha habido millones de oraciones y sueños musicales y deseos personales y rostros alzados al cielo en busca del espíritu de Mozart. Este es el cementerio que, en algún lugar, alberga el polvo de los huesos del maestro. Y sí, sentí algo. Un espíritu, un impulso, una presencia. Tristeza. Consuelo. La brisa me levantó el pelo y volvió a dejarlo caer. Mi imaginación corrió feliz y desbocada.

Poco antes de la muerte de Star los Mozart se vieron obligados, por motivos económicos, a mudarse de sus queridas habitaciones en Domgasse a un lugar más pequeño fuera del centro de la ciudad. Su nuevo alojamiento estaba en Landstrasse, no lejos del cementerio de St. Marx donde Mozart sería enterrado. Mientras planificaba mi viaje a Viena, soñé con hacer una pequeña peregrinación, con ánimo sombrío, pacífico y melancólico, desde el cementerio hasta el piso de Landstrasse. Allí curiosearía por los alrededores o, si el actual propietario estaba en casa y parecía amable, le preguntaría si podía pasear por el jardín. Estaba segura de que después de tanto pensar e imaginar el funeral de Star, intuiría en qué pequeña parcela del jardín se encontraba la tumba del estornino. Así que tuve que reírme de mi desilusión porque, al bajar del tranvía, descubrí que la zona industrial de gigantescos edificios decorados con el logotipo de una importante empresa de telefonía móvil era precisamente donde habían vivido los Mozart cuando murió Star. No había casas antiguas. Ni siquiera casas nuevas. Ni una pizca de tierra. Solo hormigón y coches y un páramo industrial hasta donde me alcanzaba la vista.



Querubín descontento del monumento a Mozart, cementerio de St. Marx, Viena. (*Fotografía de la autora*).

Aun así… Era una tontería. Una fantasía, lo sabía. Pero los castaños del cementerio eran tan viejos, tan retorcidos, tan bonitos. Los castaños otoñales que rodeaban el monumento a Mozart eran tan redondos, de un marrón tan resplandeciente… Mozart había estado bajo esta tierra durante unos diez años antes de que lo que quedaba de sus huesos fuera rastrillado para dejar espacio a nuevos cuerpos. El cuerpo de Mozart podría haber alimentado estos árboles. Estas castañas de mi bolsillo, para mi mentalidad mística, tenían una auténtica conexión con su presencia física en la tierra y con la fecundidad de su obra más allá de esta vida. No es una noción tan extraña: una continuidad material, una sensación de vida después de

la muerte que es a la vez poéticamente mística y totalmente terrenal. Rachel Carson articuló este sentido de inmortalidad material en su artículo «Undersea», publicado en un número de 1937 de *The Atlantic Monthly*: «Los elementos individuales se pierden de vista, solo para reaparecer una y otra vez en diferentes reencarnaciones en una suerte de inmortalidad material […]. En este fondo cósmico, la vida de una planta o un animal en particular no aparece como un drama completo en sí mismo, sino solo como breve interludio en un panorama de cambio perpetuo».

Con mis castañas impregnadas de Mozart en la mano, le pedí a Siri que me ayudase a encontrar la dirección exacta del apartamento de Mozart en Landstrasse. Me detuve en la acera, escudriñé los cables y esperé a que aparecieran estorninos. Me darían un cierre psicológico y un final ordenado para este libro. Pero no apareció ninguno. Pensé que al menos podría disfrutar de un momento de tranquila contemplación aquí, en el asfalto, pero ahora mi tranvía, el tranvía 71 de la muerte, se acercaba. No pasaría otro hasta dentro de media hora y yo tenía hambre. Rápida, precipitadamente, con alegría, saqué la castaña más redonda y gorda del bolsillo, la besé y la dejé en un rincón de la acera. La nueva lápida de Star, tan precisa, al menos, como la de Mozart. Con una extraña energía, subí al autobús.

Mientras deambulaba por la ensoñadora quietud de St. Marx Friedhof, era el *Réquiem* lo que tenía en la cabeza. Pero, cuando deposité sobre el gris asfalto la castaña que representaba la pequeña y olvidada tumba de Star, fueron las cadencias alocadas y cimbreantes de *Una broma musical* las que llenaron mi cabeza y mi corazón. Esta fantasía musical era, incluso más que su poema, la elegía más sincera de Mozart a su pequeño amigo, el más común de los pájaros, que nunca supo que se estaba uniendo a un genio de la música en el propósito más elevado de la vida creativa: sacarnos de la complacencia; mostrarnos la armonía salvaje e imperfecta del mundo que habitamos; atraer nuestras propias vidas a ese canto.

[31] Muchas de las ideas sobre la muerte expresadas en esta carta se inspiran en la masonería,

y Leopold habría estado familiarizado con sus premisas por haberse unido a la logia de Wolfgang en Viena. Otra influencia fueron probablemente las ideas del filósofo Moses Mendelssohn (abuelo del compositor Felix Mendelssohn). Un ejemplar de su tratado, *Phaidon, o La inmortalidad del alma*, había pasado por muchas lecturas cuando se incluyó entre las pertenencias de Mozart después de su muerte.

[32] Aunque él mismo había compuesto obras sin cobrar para financiar la organización francmasónica de apoyo a las viudas de compositores y artistas, no había suscrito a su futura viuda. Sin fundamento alguno, y con una actitud abiertamente misógina, Constanze ha sido vilipendiada durante siglos por los biógrafos y admiradores de Mozart como aburrida, poco musical, poco abnegada, avariciosa y, en general, como compañera indigna del genio de Mozart. Sin embargo, tras la muerte de Wolfgang Constanze se enfrentó a todo tipo de dificultades para saldar las deudas de su marido y conseguir cierta estabilidad económica para su pequeña familia: solicitó al emperador una pensión de viudedad por los servicios prestados por Mozart a la corte, organizó conciertos de las obras de Mozart y supervisó la publicación de su música. Con el tiempo, ella y sus hijos consiguieron vivir con seguridad económica.

[33] Los utensilios para las sangrías en la época de Mozart están expuestos en la colección de artefactos desparejados del último piso del museo Mozarthaus. Cuando leía sobre las sangrías que se hacían en el pasado, me imaginaba una pequeña cuchilla de afeitar, pero lo que vi fue una horrible caja de latón llena de gruesas cuchillas ganchudas —que nunca se esterilizaban, por supuesto— similares a instrumentos de tortura.

[34] Se dice que Mozart fue enterrado solo en un sudario de lino, pero de todas las reformas josefinas, el edicto para permitir solo sudarios y no ataúdes para el entierro fue el que recibió más protestas del público. Era excesivo. Varios meses antes del fallecimiento de Mozart, José eliminó a regañadientes este elemento de su edicto y permitió a las familias, a cambio de una cuota, comprar un simple ataúd que sería depositado en las fosas comunes. Volkmar Braunbehrens señala en su detallado *Mozart in Wien* que en la lista de gastos del funeral de Mozart hay una partida para el coche fúnebre. Los coches fúnebres se proporcionaban gratuitamente a menos que se comprara un ataúd, lo que demuestra, según Braunbehrens, que Mozart pudo haber sido enterrado en un ataúd. También señala que Georg Nikolaus von Nissen, segundo marido de Constanze y uno de los primeros biógrafos de Mozart, escribió vagamente que «el ataúd se depositó en una fosa común y se evitó cualquier otro gasto». Pero Nissen no estaba allí; tenía a Constanze como fuente, aunque ella no hizo las disposiciones funerarias y es posible que simplemente asumiera que había un ataúd. Por ahora no hay una respuesta definitiva.

Coda

Una de las preguntas que suelen hacerme mis amigos es «qué voy a hacer con Carmen» ahora que he terminado este libro. La respuesta me parece obvia. Carmen es un miembro de mi hogar y la cuidaré mientras viva. No sabemos por cuánto tiempo. Una buena edad para un estornino salvaje son seis años, pero los pájaros cautivos pueden morir jóvenes por alguna corriente de aire o vivir quince años o más. Si por alguna razón llego a un punto de mi vida en el que no pueda cuidarla, encontraré un hogar donde la acojan con gusto. Pero haré una última reflexión: Carmen aporta alegría, profundidad y conocimiento a nuestra familia. Creo que tiene una buena vida y me alegro de que no haya muerto con sus compañeros de nido. Pero no pasa un solo día sin que desee verla volar en libertad.

Agradecimientos

Más que cualquier otro libro que haya escrito, *El estornino de Mozart* se creó en comunidad, bajo una «nube de testigos». Estoy profundamente agradecida a todos los que han sustentado este proyecto de muchas maneras. Por compartir sus conocimientos y experiencia: el personal de la Stiftung Mozarteum de Salzburgo, especialmente el doctor Ulrich Leisinger; el personal de la Mozarthaus de Viena, especialmente Constanze Hell; Speight Jenkins, director emérito de la Ópera de Seattle; Dave Beck de Classical KING FM; la doctora Adela Ramos de la Pacific Lutheran University; el doctor Timothy Gentner, UC San Diego; la doctora Meredith West, de la Universidad de Indiana; el doctor David Rothenberg, de Instituto de Tecnología de Nueva Jersey; el doctor Walter Koenig, del Laboratorio Cornell de Ornitología; el doctor Dennis Paulson, del Museo Slater de la Universidad de Puget Sound, emérito; David Moskowitz, maestro rastreador; Chris Anderson, Departamento de Pesca y Vida Silvestre de Washington; Pat Burnett, Edmonds Community College; Samantha Randall; el doctor Christopher Plumb; el doctor Albert Furtwangler; Dell Gossett; el doctor Rob Duisberg y todos los que contribuyeron con sus conocimientos del idioma alemán, así como tantos otros que ayudaron en el camino. Por su hospitalidad: las siempre fabulosas hermanas benedictinas del priorato de San Plácido; Cathy Cowell y toda la buena gente del Centro Whiteley, Friday Harbor; Wendy Dion del Yoga Lodge, Whidbey Island, y mis encantadores anfitriones de Airbnb en Viena y Salzburgo. Para consuelo de la escritura: Maria Dolan, David Laskin, David Williams, Lang Cook, Martha Silano, Susan Tweit, Kathryn True, Anne Linnea, Michelle Goodman, Sage Cohen, Lynda Mapes, Anne Copeland y todos los escritores de Seattle7. Por darme más apoyo del que merezco: Los Innombrables. Por la generosa e inteligente orientación profesional: mi editora, Tracy Behar de Little, Brown; mi agente, Elizabeth Wales, y las correctoras

Tracy Roe y Pamela Mashall. Por comprometerse a la ingrata tarea de cuidar largas temporadas a Carmen (un favor que solo se puede pedir a amigos íntimos): Trileigh Tucker, Rob Duisberg, Mark Ahlness, Janeanne Houston y Jane Davis. Por compartir el consuelo y la alegría durante el sinuoso proceso de escritura, gracias a mi familia: los padres más majos de todos los tiempos, Jerry e Irene Haupt; mi increíble hermana, Kelly Haupt, y mi cuñada, Jill Story, y mis encantadores (porque sé que les encanta que los llamen «encantadores») suegros Ginny y Al Furtwangler. Por su caos creativo: Carmen; Delilah; las gallinas Ophelia, Ethel, Winifred y Pansy (descansa en paz, Marigold), y todas las criaturas más que humanas que se cruzaron en mi camino durante la escritura de este libro. Por su espíritu intrépido: la memoria de Idie Ulsh (1936-2015), dama naturalista del noroeste del Pacífico que inspiró a miles de personas con su deleite en el mundo salvaje (Idie, todavía quiero ser tú cuando sea mayor). Por su valentía: Rachel Carson, Beatrix Potter, Georgia O'Keefe y todos los poetas, escritores, artistas y compositores que encontraron su creatividad en la tierra salvaje, y cuyo trabajo nos visita a través del tiempo en forma de palabra, verso, canción y sonido. Y por su amor: Tom y Claire.

Bibliografía

Adret-Hausberger, Martine. «Social Influences on the Whistled Songs of Starlings». *Behavioral Ecology and Sociobiology* 1, n.° 4 (1982): 241-246.
Anderson, Stephen R. «The Logical Structure of Linguistic Theory». *Language* 84, n.° 4 (2008): 795-814.
Araya-Salas, M. «Is Birdsong Music? Evaluating Harmonic Intervals in Songs of a Neotropical Songbird». *Animal Behaviour* 84, n.° 2 (2012): 309-313.
Armstrong, Edward Allworthy. *A Study of Bird Song*. Oxford University Press, Londres, 1963.
Baserga, R. «Bird Song in His Heart». *Science* 291, n.° 5510 (2001): 1902, doi: 10.1126/science.291.5510.1902a.
Bates, B. K. «Genes Tell Story of Birdsong and Human Speech». http://today.duke.edu/2014/12/vocalbird.
Bent, Arthur Cleveland. *Life Histories of North American Wagtails, Shrikes, Vireos, and Their Allies*. Dover Publications, Nueva York, 1965.
Berger, Jonathan. «How Music Hijacks Our Perception of Time». *Nautilus*, 23 de enero de 2014. https://nautil.us/how-music-hijacks-our-perception-of-time-234738/
Bertin, Aline, Martine Hausberger, Laurence Henry y Marie-Annick Richard-Yris. «Adult and Peer Influences on Starling Song Development». *Developmental Psychobiology* 49, n.° 4 (2007): 362-374.
Bower, Bruce. «The Piraha Challenge». *Science News* 168, n.° 24 (2005): 76-80.
Braunbehrens, Volkmar. *Mozart in Vienna: 1781-1791*. Deutsch, Londres, 1990.
Breittruck, Julia. «Pet Birds. Cages and Practices of Domestication in Eighteenth-Century Paris». *InterDisciplines: Journal of History and Sociology* 3, n.° 1 (2012): 1-48.
Cabe, P. R. *European starling: Sturnus vulgaris*. American Ornithologists' Union, Washington, DC, 1993.
Carlic, Steve. «Introducing America's Most Hated Bird: The Starling». Syracuse.com, 7 de septiembre de 2009.
Carson, Rachel. «How About Citizenship Papers for the Starling?». *Nature Magazine* 32, n.° 6 (1959): 317-319.
Chaiken, Marthaleah, y Jörg Böhner. «Song Learning After Isolation In The Open-Ended Learner The European Starling: Dissociation of Imitation and Syntactic Development». *Condor* 109, n.° 4 (2007): 968-976.
Chaiken, Marthaleah, Jörg Böhner y Peter Marler. «Song Acquisition in European Starlings, Sturnus Vulgaris: A Comparison of the Songs of Live-tutored, Tape-tutored, Untutored, and Wild-caught Males». *Animal Behaviour* 46, n.° 6 (1993): 1079-1090.
Christie, Douglas E. *The Blue Sapphire of the Mind: Notes for a Contemplative Ecology*. Oxford University Press, Nueva York, 2013.
Colapinto, John. «The Interpreter: Has a Remote Amazonian Tribe Upended Our Understanding of Language?». *New Yorker*, 16 de abril de 2007.
Comins, Jordan A., y Timothy Q. Gentner. «Auditory Temporal Pattern Learning by Songbirds Using Maximal Stimulus Diversity and Minimal Repetition». *Animal Cognition Anim Cogn* 17,

n.° 5 (2014): 1023-1030.
Comins, Jordan A., y Timothy Q. Gentner, T. (2015). «Pattern-Induced Covert Category Learning in Songbirds». *Current Biology,* 25, n.° 14 (2015): 1873-1877.
Comins, Jordan A., y Timothy Q. Gentner. «Perceptual Categories Enable Pattern Generalization in Songbirds». *Cognition* 128, n.o 2 (2013): 113-118.
Comins, Jordan A., y Timothy Q. Gentner. «Working Memory for Patterned Sequences of Auditory Objects in a Songbird». *Cognition* 117, n.° 1 (2010): 38-53.
Corbo, Margarete Sigle, y Diane Marie Barras. *Arnie, the Darling Starling*. Houghton Mifflin, Boston, 1983.
Costanza, Stephen. *Mozart Finds a Melody*. Henry Holt, Nueva York, 2004.
Davenport, Marcia. *Mozart*. C. Scribner's Sons, Nueva York, 1932.
Deutsch, Otto Erich. *Mozart: A Documentary Biography*. Stanford University Press, Stanford, 1965.
De Waal, Frans. *The Ape and the Sushi Master: Cultural Reflections of a Primatologist*. Basic Books, Nueva York, 2001.
Doolitle, Emily, y Henrik Brumm. «O Canto do Uirapuru: Consonant Intervals and Patterns in the Song of the Musician Wren». *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 6, n.° 1 (2012): 55-85.
Eens, Marcel, Rianne Pinxten y Rudolf Frans Verheyen. «Male Song as a Cue for Mate Choice in the European Starling». *Behaviour* 116, n.° 3 (1991): 210-238.
Estés, Clarissa Pinkola. *Women who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. Ballantine Books, Nueva York, 1992. (Edición en español: *Mujeres que corren con los lobos,* trad. María Antonia Menini, Ediciones B, 1998).
Everett, Daniel. «Chomsky, Wolfe, and Me». *Aeon*, 10 de enero de 2017.
Gentner, Timothy Q. «Mechanisms of Temporal Auditory Pattern Recognition in Songbirds». *Language Learning and Development* 3, n.° 2 (2007): 157-178.
Gentner, Timothy Q., Kimberly M. Fenn, Daniel Margoliash, y Howard C. Nusbaum. «Recursive Syntactic Pattern Learning by Songbirds». *Nature* 440, n.° 7088 (2006): 1204-1207.
Glover, Jane. *Mozart's Women: The Man, the Music, and the Loves of His Life*. HarperCollins, Nueva York, 2005.
Godman, Stanley, y Stanley Godwin. *The Bird Fancyer's Delight.* Schott, Londres, 1985.
Gurewitsch, Matthew. «An Audubon in Sound». *The Atlantic* 279, n.° 3 (1997): 90-96.
Hartshorne, C. *Born to Sing: An Interpretation and World Survey of Bird Song*. Indiana University Press, Bloomington, 1973.
Haupt, Lyanda Lynn. *The Urban Bestiary: Encountering the Everyday Wild*. Little, Brown, Nueva York, 2012.
Hausberger, M. «Organization of Whistled Song Sequences in the European Starling». *Bird Behavior* 9, n.° 1 (1990): 81-87.
Hausberger, M., P. Jenkins y J. Keene. «Species-Specificity and Mimicry in Bird Song: Are They Paradoxes? a Reevaluation of Song Mimicry in the European Starling». *Behaviour* 117, n. ° 1 (1991): 53-81.
Hauser, Marc D., Noam Chomsky y W. Tecumseh Fitch. «The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve?». *Science* 298, n.° 5598 (2002): 1569-1579.
Healy, Kevin, Luke McNally, Graeme D. Ruxton, Natalie Cooper y Andrew L. Jackson. «Metabolic Rate and Body Size Are Linked with Perception of Temporal Information». *Animal*

Behaviour 86, n.° 4 (2013): 685-696.
Heartz, Daniel. «Mozart's Sense for Nature». *Nineteenth-Century Music* 15, n.° 2 (1991): 107-115.
Hewett, I. «What humans can learn from birdsong». https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/10841468/What-humans-can-learn-from-birdsong.html.
Hindmarsh, Andrew M. «Vocal Mimicry in Starlings». *Behaviour* 90, n.° 4 (1984): 302-324.
Hockett, Charles. «Animal "Languages" and Human Language». *Human Biology* 31, n.° 1 (1959): 32-39.
Hulse, Stewart H., John Humpal y Jeffrey Cynx. «Discrimination and Generalization of Rhythmic and Arrhythmic Sound Patterns by European Starlings (Sturnus Vulgaris)». *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 1, n.° 4 (1984): 442-464.
Humphreys, Rob. *The Rough Guide to Vienna*. Rough Guides, Londres 2011.
Hutchings, Arthur. *A Companion to Mozart's Piano Concertos*. Oxford University Press, Londres, 1950.
Jarvis, Erich D. «Brains and birdsong». *Nature's Music* (2004): 226-271.
Jarvis, Erich D. «Learned Birdsong and the Neurobiology of Human Language». *Annals of the New York Academy of Sciences* 1016, n.° 1 (2004): 749-777.
Jenkins, Speight. «Papageno's Magical Humanity». *Encore* (mayo 2011): 10-11. Johnson, P. *Mozart. A life*. Viking, Nueva York, 2013.
Keefe, S. P. *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
Koenig, W. D. «European Starlings and Their Effect on Native Cavity-Nesting Birds». *Conservation Biology* 17, n.° 4 (2003): 1134-1140.
Krause, Bernard L. *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. Little, Brown, Boston, 2012.
Landon, H. C. Robbins. *Mozart and Vienna*. Schirmer Books, Nueva York, 1991.
Levi, Erik. *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon*. Yale University Press, New Haven, 2010.
Lorenz, Michael. «New And Old Documents Concerning Mozart's Pupils Barbara Ployer and Josepha Auernhammer». *ECM Eighteenth-Century Music* 3, n.° 02 (2006): 311-322.
Lowe, Steven. «Mozart Piano Concertos Nos. 17 & 24». *Seattle Symphony Program Notes* (mayo 2015): 26-27.
Marcus, Gary F. «Language: Startling Starlings». *Nature* 444, n.° 7088 (2006): 1117-1118.
Mannes, Elena. *The Power of Music: Pioneering Discoveries in the New Science of Song*. Walker, Nueva York, 2011.
McClary, Susan. «A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart's Piano Concerto in G Major, K. 453, Movement 2». *Cultural Critique*, n.° 4 (1986): 129-169.
Melograni, P., y Cochrane, L. G. *Wolfgang Amadeus Mozart: A biography*. University of Chicago Press, Chicago, 2007.
Milius, Susan. «Grammar's for the Birds: Human-Only Language Rule? Tell Starlings». *Science News*, April 26, 2006. https://www.sciencenews.org/article/grammars-birds-human-only-language-rule-tell-starlings.
Milius, Susan. «Music Without Borders». *Science News* 157, n.° 16 (2000): 252.
Mozart, W. A. *Mozart: A Life in Letters*. Editado por Cliff Eisen. Traducción al inglés de Stewart Spencer. Penguin, Nueva York, 2006.

Mozart,W. A. *Mozart's Letters, Mozart's Life: Selected Letters*. Edición y traducción de Robert Spaethling. Norton, Nueva York, 2000. (Ediciones en castellano de las cartas de Mozart: *Cartas de Mozart*, El Aleph Editores, 1986; *Cartas*, El Aleph Editores, 1997 y *Cartas al padre*, Ken, 2013. Todas con traducción de Miguel Sáenz).

O'Donohue, J. *Anam Cara: A Book of Celtic Wisdom.* Cliff Street Books, Nueva York, 1997.

Osborne, Charles. *The Complete Operas of Mozart: A Critical Guide*. Atheneum, Nueva York, 1978.

Parks, G. Hapgood. «A Convenient Method of Sexing and Aging the Starling». *Bird-Banding* 33, n.° 3 (1962): 148.

Pavlova, Denitza, Rianne Pinxten y Marcel Eens. «Female Song in European Starlings: Sex Differences, Complexity, and Composition». *Condor* 107, n.° 3 (2005): 559-569.

Plumb, Christopher. *The Georgian Menagerie: Exotic Animals in Eighteenth-Century London*. I. B. Tauris, Londres, 2015.

Robbins, Louise E. *Elephant Slaves and Pampered Parrots: Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2002.

Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton, Nueva York, 1997.

Rothenberg, David. *Why Birds Sing: A Journey Through the Mystery of Bird Song.* Basic Books, Nueva York, 2005. (Edición en español: *Por qué cantan los pájaros*, trad. Elsa Martínez Gómez, Barrabés Editorial, 2006).

Sadie, Stanley. *The New Grove Mozart.* W. W. Norton, Nueva York, 1983.

Shaffer, Peter. *Amadeus: A Drama*. Samuel French, Nueva York, 2003.

Sibley, David, Chris Elphick y John B. Dunning. *The Sibley Guide to Bird Life and Behavior.* Alfred A. Knopf, Nueva York, 2001.

Solomon, Maynard. *Mozart: A Life.* HarperCollins, Nueva York, 1995.

Stalzer, Alfred. *Mozarthaus Vienna.* Prestel, Múnich, 2006.

Steves, Rick. *Vienna, Salzburg, and Tirol.* Avalon Travel Publishing, Berkeley, CA, 2014.

Sund, Patricia. «History of Pet Bird Cages». http://nfss.org/wp-content/uploads/2015/03/2014_07_08-compressed.pdf.

Thomas, Keith. *Man and the Natural World: Changing Attitudes in England, 1500-1800*. Allen Lane, Londres, 1983.

Till, N. *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas*. W. W. Norton, Nueva York, 1993.

Tinbergen, J. M. «Foraging Decisions in Starlings (*Sturnus vulgaris* L)». *Ardea* 69 (2002): 1-67.

Todd, Kim. *Tinkering with Eden: A Natural History of Exotics in America*. W. W. Norton, Nueva York, 2001.

Todt, Dietmar. «Influence of Auditory Stimulation on the Development of Syntactical and Temporal Features in European Starling Song». *Auk* 113, n.o 2 (1996): 450-456.

Van Heijningen, Caroline A. A., Jos de Visser, Willem Zuidema y Carel ten Cate. «Simple Rules Can Explain Discrimination of Putative Recursive Syntactic Structures by Songbirds: A Case Study on Zebra Finches». *The Evolution of Language*. World Scientific Publishing, Singapur, 2010.

Waltham, David. *Lucky Planet: Why Earth Is Exceptional—and What That Means for Life in the Universe*. Basic Books, Nueva York, 2014.

Wayman, E. «Speech, Birdsong Share Wetware: Similar Genes Process Human and Bird

Communication». *Science News* 183, n.° 5 (2013).
Welty, Joel Carl, y Luis Felipe Baptista. *The Life of Birds*. Saunders, Nueva York, 1988.
West, Meredith J., y Andrew P. King. «Mozart's Starling». *American Scientist* 78 (1990): 106-114.
West, Meredith J., A. Neil Stroud y Andrew P. King. «Mimicry of the Human Voice by European Starlings: The Role of Social Interaction». *Wilson Bulletin* 95, n.° 4 (1983): 635-640.
Wydoski, Richard S. «Seasonal Changes in the Color of Starling Bills». *Auk* 81, n.° 4 (1964): 542-550.
Zaslaw, N., y W. Cowdery, eds. *The Compleat Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart.* W. W. Norton, Nueva York, 1990.

Índice

Portada

El estornino de Mozart

Preludio: Una plaga llena de inspiración

01. El estornino de Seattle

02. Mozart y el ladrón musical

03. Invitados inesperados, maravillas insospechadas

04. Lo que dijo el estornino

05. El estornino de Viena

06. Cómo lo sabía el estornino

07. El estornino de Chomsky

Interludio: El sentido temporal de las aves y Mozart

08. Almas gemelas

09. La oreja de Mozart y la música de las esferas

Final: Tres funerales y una fantasía

Coda

Agradecimientos

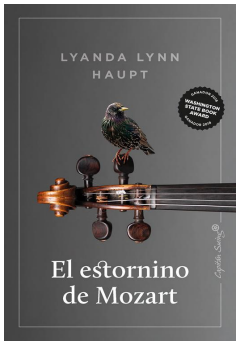
Bibliografía

Sobre este libro

Sobre Lyanda Lynn Haupt

Créditos

El estornino de Mozart



El 27 de mayo de 1784, Wolfgang Amadeus Mozart conoció en una tienda vienesa a un coqueto estornino que cantó una versión improvisada del tema de su Concierto para piano n.º 17 en sol mayor. Al percibir un espíritu afín en el joven pájaro, Mozart lo compró y se lo llevó a casa como mascota. Durante tres años, el estornino vivió con Mozart, influyendo en su obra y sirviéndole de compañero, distracción, consuelo y musa.

Dos siglos después, los estorninos son vilipendiados incluso por los conservacionistas más compasivos. Como especie invasora no autóctona, invaden hábitats sensibles, compiten con las aves locales por los lugares de anidación y el alimento, y diezman los cultivos. Lyanda Lynn Haupt, ornitóloga y naturalista experimentada, conoce bien las difíciles y a menudo tensas relaciones de estas aves con otras especies y el medio ambiente. Pero después de rescatar a un estornino bebé, Haupt se encontró encantada con la misma inteligencia y el mismo espíritu juguetón que habían encantado a su compositor favorito.

En *El estornino de Mozart*, Haupt explora el improbable y extraordinario vínculo entre uno de los compositores más apreciados de la historia y uno de los pájaros más comunes de la Tierra. Las historias entrelazadas de la querida mascota de Mozart y del propio estornino de Haupt ofrecen una ventana inesperada a la amistad entre

humanos y animales, a la música, al mundo secreto de los estorninos y a la naturaleza de la inspiración creativa.

Una mezcla de historia natural, biografía y memorias, *El estornino de Mozart* es un tour de force que despierta una sorprendente conciencia de nuestro lugar en el mundo.

Lyanda Lynn Haupt. Galardonada autora, naturalista, ecofilósofa y conferenciante cuyo trabajo explora las hermosas y complicadas conexiones entre los seres humanos y el mundo salvaje y natural. Su último libro es *Rooted: Life at the Crossroads of Science, Nature, and Spirit.* Los escritos de Lyanda son aclamados por combinar conocimientos científicos con una prosa literaria y poética. Ha ganado el premio Sigurd Olson Nature Writing Award, el Nautilus Book Award, ha sido finalista del Orion Book Award y ha ganado dos veces el Washington State Book Award. Lyanda ha creado y dirigido programas educativos para Seattle Audubon, ha trabajado en la rehabilitación de aves rapaces en Vermont y ha sido investigadora de aves marinas para el Servicio de Pesca y Vida Silvestre de los Estados Unidos en el remoto Pacífico tropical. Sus ensayos han aparecido en diversas publicaciones, como *Orion, Discover, Utne, LA Times, Times Literary Supplement, Image, Huffington Post, Wild Earth* y *Conservation Biology Journal*. Vive en Seattle con su marido y una bandada de gallinas de corral.

Título original: *Mozart's Starling* (2018)
© Del libro: Lyanda Lynn Haupt
© De la traducción: Magdalena Palmer Edición en ebook: mayo de 2023

© Capitán Swing Libros, S. L.
c/ Rafael Finat 58, 2º 4 - 28044 Madrid Tlf: (+34) 630 022 531
28044 Madrid (España)
contacto@capitanswing.com
www.capitanswing.com

ISBN: 978-84-12687-82-8

Diseño de colección: Filo Estudio - www.filoestudio.com Corrección ortotipográfica: Rafael Díaz Composición digital: leerendigital.com
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.